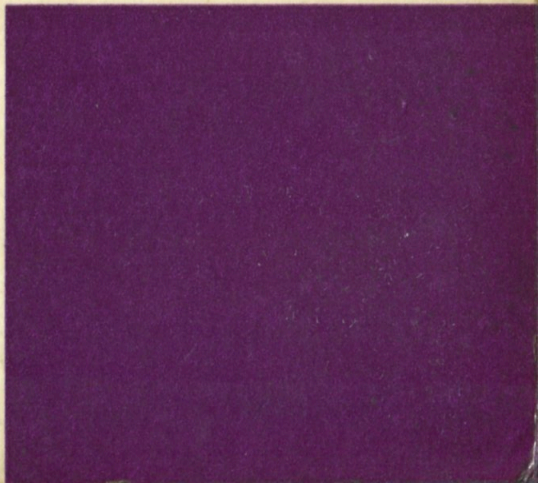
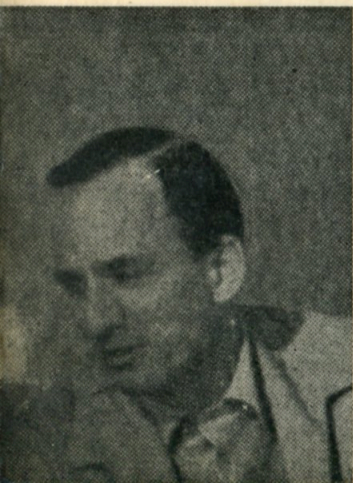
vida pensamento obra

ingmar bergman

JACQUES SICLIER

COLECÇÃO BIOGRAFIA DE BOLSO

1. **ALBERT CAMUS**, por Jean-Claude Brisville
2. **ANTERO DE QUENTAL**, por João Gaspar Simões
3. **ANDRÉ MALRAUX**, por Vergílio Ferreira
4. **ERNEST HEMINGWAY**, por Stewart Sanderson
5. **INGMAR BERGMAN**, por Jacques Siclier

Jacques Siclier

INGMAR BERGMAN

Tradução de
A. FREIRE DE MENESES

EDITORIAL PRESENÇA — LISBOA — 1963

Título Original
INGMAR BERGMAN

Capa de

A. DIAS

O CASO INGMAR BERGMAN

Não sou quem julgam que sou,
Não sou, também quem julgo ser...

INGMAR BERGMAN

(*«Cahiers du Cinéma»*, n.º 85, Julho de 1958)

Ingmar Bergman foi-nos revelado em 1956, após o Festival de Cannes, graças a Sorrisos de uma noite de Verão. *Os Festivais, pela confrontação que propõem, devem, é lógico, trazer tais revelações. Mas* Sorrisos de uma noite de Verão *era o décimo sexto filme deste realizador ignorado que, não obstante, já figurara em competições internacionais. Imagina-se Charlie Chaplin revelado em França pelos* Tempos Modernos? *A ideia é perfeitamente absurda, mas, de facto, é absurdo que a importância e a realidade de Ingmar Bergman não tenham sido pressentidas mais cedo. Objectar-se-á que a distribuição, por assim dizer inexistente em França, dos filmes suecos, é a única causa deste fenómeno. Vejamos os factos: antes de 1956, apenas tinham sido objecto de uma exploração comercial o terceiro filme de Bergman* Skepp till Indialand *(rodado em 1947 e apresentado em 1950 com o título* L'éternel Mirage) *e o*

seu duodécimo Sommaren med Monika *(rodado em 1952 e apresentado em 1954 com o título* Monik et le Désir). Skepp till Indialand *figurava na selecção sueca para o Festival de Cannes de 1947. Outro filme seu (o nono)* Sommarlek (Jeux d'été) *tinha sido «notado» no Festival de Veneza de 1952.*

É incontestável que Sorrisos de uma noite de Verão *fez o efeito de uma bomba. O entusiasmo e um certo despeito de quem é apanhado em pecado de ignorância explicam que, a partir deste* único *filme, separado do contexto de toda a sua obra, se tenha atribuído a Bergman uma visão do mundo definitiva. Uns quantos raros privilegiados, assíduos da Cinemateca Francesa, tinham visto, pela mesma altura, no quadro de uma retrospectiva escandinava, sete outros filmes de Bergman (apresentados em versão original, sem legendas):* Il pleut sur notre amour, Ville portuaire, L'éternel Mirage [1], La Prison. Jeux d'été, La Nuit des Forains e Une leçon d'amour. *Ossos de importância desigual de um esqueleto que não desenhava ainda forma de corpo identificável. O trabalho de paleontologia cinematográfica a que esses privilegiados se entregaram então, por ousado e frágil que se tenha revelado nos seus resultados, não deve ser desprezado. O importante era detectar Bergman e impor-no-lo[2]. Os erros de interpretação, os juízos demasiado afirmativos, os sistemas estabelecidos sobre hipóteses tiveram como efeito quebrar o silêncio. Porém, todos os artigos escritos sobre Bergman em 1956* [1] *têm hoje apenas valor anedótico. Situam mais um determinado clima de interpretação crítica do que pròpriamente formam as bases sérias de uma exegese. Mais não fizeram do que preparar o terreno para uma apreensão de Ingmar Bergman.*

Foi no Festival de Cannes de 1957 que, novamente, o nome de Bergman polarizou toda a atenção dos observadores. O Sétimo Selo *recebia o Prémio especial do Júri, abria o caminho, pelo seu aspecto metafísico, a um novo desenvolvimento da interpretação crítica. No fim do mesmo ano,* La nuit des Forains *conhecia um enorme sucesso comercial numa pequena sala especializada,* la Pagode, *e era exibido igualmente na Bélgica onde a mesma corrente de interesse se desenhava.*

1958 foi verdadeiramente «o ano Bergman». Uma nova retrospectiva da Cinemateca Francesa, seguida desta vez por público tão numeroso que o acesso às sessões se tornava todos os dias problemático, permitiu rever certas obras apresentadas dois anos antes e igualmente descobrir as peças do esqueleto que faltavam: Crise, La Soif, Vers la félicité, L'attente des femmes *e* Rêves des femmes. *Como Bergman era um autor fecundo, Cannes aplaudia* Au Seuil de la Vie, *enquanto outro Festival, o de Berlim, incluía no seu programa outro filme recente, mas anterior:* Os Morangos Silvestres.

Fervor — ainda que desajeitado — e desejo de maior conhecimento, definem a atitude da crítica francesa face a Bergman em 1956. Snobismo e

(1) Pràticamente pela primeira vez, visto que a exploração comercial de 1950 fora muito breve e sem sucesso.

(2) E não exagero agradecer de passagem a Jean Béranger, ao qual um perfeito conhecimento da Suécia e do seu cinema levaram muito naturalmente a assinalar os filmes de Bergman aos utentes da Cinemateca. As suas explicações e comentários de então foram-nos preciosos. Jean Béranger publicou depois uma obra cheia de interesse sobre Bergman e os seus filmes.

(1) Salvo o de Eric Rohmer: *Présentation de Ingmar Bergman,* in «Cahiers du Cinéma», n.º 61 (Julho de 1956).

vontade de anexação caracterizou desgraçadamente a de 1958. Em muito pouco tempo, Ingmar Bergman, doravante à cabeça do cartaz dos Festivais, caiu no plano parisiense, no domínio público, atribuindo-lhe cada um dos seus admiradores o que nele quer ver (exagerando de bom grado para compensar a cegueira e a ignorância passadas) e fabricando para uma única fechadura não sei quantas chaves diferentes. Porque a obra de Bergman tem a particularidade de provocar, mais pelo seu conteúdo do que pela sua forma (trata-se ao menos de um dos problemas mais evidentes e menos contestáveis que ela põe), o proselitismo analítico. O leque ideológico da crítica francesa, largamente aberto, é, no caso de Bergman, um belo exemplo de hipnotismo colectivo de feixes divergentes. O tom apaixonado e quase cominatório dos artigos de revistas ou de jornais, recolhidos durante esse ano Bergman, não deixa de surpreender (1).

Pelo menos, esta idolatria de formas por vezes aberrantes é justificada pelo valor intrínseco da obra. Pelo menos, terá acabado por convencer os distribuidores que filmes há muito tempo desdenhados podiam fazer carreira. No limiar de 1959, após a descoberta pelos pioneiros e a consagração do snobismo, o tempo dos espectadores tinha chegado.

Os aplausos nutridos e automáticos que saudavam indistintamente (2)*, em 1958, na Cinemateca, a projecção de todos os filmes de Bergman, de factura e valor no entanto desiguais, convêm tanto a uma iniciativa de divulgação cultural quanto a subversão sistemática de tudo o que foi dito e escrito até agora.*

É por isso que, se bem que ao longo de 1959 o vento tenha mudado estranhamente de rumo e seja hoje adverso a Bergman, eu não mudei coisa alguma da atitude que tomei quando escrevia a primeira versão deste livro que terminava em O Rosto. *A atenção do snobismo mais a da crítica afastaram-se de Bergman. Os seus espectadores permanecem-lhe fiéis. E, sobretudo, a sua obra permanece e não mudou de carácter. Cada filme de Bergman achou-se registado na película, não em função da eternidade da história do cinema, mas em função das preocupações mesmas do momento em que cada um deles era elaborado. Prolonguei muito simplesmente este livro até à actualidade. Um homem escolheu exprimir-se através do cinema, transmitir-nos as suas considerações sobre a vida, a morte, a juventude, a maturidade, a velhice, a mulher, o amor, o casal, o casamento, assim como sobre determinados problemas espirituais que o preocupam. Assumiu, por isso, uma atitude interrogativa em face do mundo em que vive. Que as suas preocupações nos sejam transmitidas por transposição de um estilo, em que a preocupação estética conta menos do que a significação ética, é justamente o que continua a fazer o interesse* actual *da obra de Bergman.*

Não tentei estabelecer prognósticos sobre o lugar que a sua obra há-de ocupar um dia na história do cinema. Encarei os filmes de Bergman, obriguei-me a reconstituir a sua sequência cronológica e a analisá-los segundo um método que talvez nada tenha de original mas que me parecia

(1) Não excluímos deste juízo a nossa própria brochura aparecida no Club du Livre de Cinéma, em Bruxelas, por 1958, e cujo trabalho analítico apenas era uma tentativa de interpretação rápida.

(2) Excepção feita a *Chove sobre o nosso amor*, injustamente assobiado, aos gritos de «Huh, huh, Carné», o que, para seguir a moda, não ia, bem entendido, contra o próprio Bergman.

ter o mérito da objectividade. Em pleno período do delírio bergmaniano, quando cada um anexava o homem e os seus filmes, este livro podia parecer morno no que eu me permito chamar a sua honestidade. Hoje, parecerá excessivo. Mas eu não gosto de uivar com os lobos, ainda que sejam lobos críticos que, de resto, muito estimo: aliás, a crítica parisiense é a única que se distingue pelos seus caprichos. Os verdadeiros admiradores de Bergman estão algures. É a eles que este livro se dirige. Relendo-o não encontrei nenhuma razão para o transformar. E se A Fonte da Virgem *me parece um filme menor, que me façam a justiça de acreditar que não o digo para seguir a moda* [1].

[1] Por comodidade de leitura, decidimos designar cada um dos filmes de Bergman por um título português — que é, ou o título atribuído pelo distribuidor português, em filmes exibidos entre nós, ou a tradução do título francês dos filmes que, impacientemente, esperamos ainda ver. A exibição em Portugal será sempre assinalada em nota. Os títulos originais, esses, encontrar-se-ão na filmografia final (N. do T.).

CAPITULO I

A APRENDIZAGEM DO CINEMA

AS ORIGENS

Nascido em 1918, Ingmar Bergman realizou o seu primeiro filme aos 27 anos. Se a sua entrada nos estúdios parece um tanto tardia, tendo em conta as surpreendentes disposições criadoras que devia mostrar em seguida, é necessário remontar o curso do tempo para encontrar as raízes dessa vocação. É o próprio Bergman que a tal nos convida quando declara [1]: *Fazer filmes, é também tornar a mergulhar as nossas raízes mais profundas no mundo da infância,* e quando precisa ainda [2]: *Quem como eu, nasceu em família de pastor, aprende muito cedo a olhar os bastidores da vida e da morte. O nosso pai tem um enterro, um casamento, um baptizado, uma meditação, escreve um sermão. Trava-se muito cedo conhecimento com o diabo e, à maneira das crianças, sente-se necessidade de lhe dar forma concreta. Ora, é aqui que entra em jogo a lan-*

[1] e [2] «Cahiers du Cinéma», n.° 61 (Julho de 1956: *Qu'est-ce que faire des filmes?*, por Ingmar Bergman.)

terna mágica, pequena caixa de zinco com lâmpada de petróleo (ainda hoje sinto o cheiro do zinco aquecido) e projecções a cores.

Quase todos os comentadores da obra de Bergman não deixaram de associar a sua hereditariedade e a sua educação a certos aspectos dos seus filmes. É o que Jean Béranger [1] resume ao dizer: *Ingmar Bergman é filho de um pastor, o que explica, em parte, as preocupações religiosas, e mesmo os acentos de revolta, de que se encontra impregnado o conjunto da sua obra, face aos problemas da fé.*

Esta nfluência da educação religiosa será importante mas não primordial, porque a infância de Bergman foi sobretudo marcada pela descoberta de um meio de expressão que havia de permitir-lhe, mais tarde, transcrever, em termos concretos, as impressões visuais que ele evoca no mesmo artigo *(Le curieux tableau de Venise)* e as suas preocupações existenciais. Concedamos-lhe mais uma vez a palavra [2]: *O primeiro filme que tive em meu poder tinha três metros de comprido e era castanho. Representava uma rapariga adormecida num prado: acordava, espreguiçava-se, levantava-se e, os braços estendidos, desaparecia do lado direito da imagem. E era tudo. Sobre a caixa que continha o filme estava desenhada uma imagem avermelhada com as palavras «Frau Holle». Ninguém dos que me rodeavam sabia quem era Frau Holle, mas pouco importava: o filme tinha grande sucesso e exibiam-no todos os dias até que se gastou ao ponto de ser impossível repará-lo.*

---

[1] *Opus cit.* — Bio-filmografia de Ingmar Bergman, por Jean Béranger.

[2] Artigo citado.

Este pequeno cinema saltitante foi a minha primeira caixa mágica. De facto, era bastante estranho: o brinquedo era mecânico, as personagens e as coisas nunca mudavam e eu muitas vezes me perguntei que coisa me podia fascinar a tal ponto e que, ainda hoje, me fascina exactamente da mesma maneira. Este pensamento assalta-me por vezes no estúdio ou na penumbra da câmara de montagem, quando tenho ante mim a pequena imagem e a película me passa entre os dedos ou então durante a gestação fantástica que representa a recomposição quando o filme terminado descobre lentamente a fisionomia própria. Não me posso impedir de acreditar que manejo um instrumento tão refinado que podíamos iluminar com ele a alma humana com uma luz infinitamente mais viva, desvendá-la ainda mais brutalmente e anexar ao nosso conhecimento novos domínios do real. E até talvez descobríssemos uma brecha qualquer que nos permitisse penetrar no claro-esuro da surrealidade, e narrar, de maneira nova e surpreendente.

Estas possibilidades quase-fantásticas de exploração do real não as oferecia a Bergman o teatro que foi a sua primeira paixão. Durante os seus anos de Universidade, Ingmar Bergman dirigiu um agrupamento teatral de estudantes. Passou a seguir para o teatro de Mäster-Olofsgardën, em estágio de assistente de encenador, que havia de conduzi-lo a uma carreira rápida e notável [1].

---

[1] Jean Béranger revela-nos, no entanto (*Ingmar Bergman et ses filmes*. Éditions «Le Terrain Vague») que no Teatro da Saga, para onde passou a seguir, Bergman deu uma interpretação pouco apreciada de *A Sonata dos Espectros*, de Strindberg, retirada após quatro sessões.

Até 1944, ano em que se tornou encenador contratado do Teatro Municipal de Hëlsingborg, a actividade de Bergman limitou-se exclusivamente à encenação. Além do reportório clássico da dramaturgia nórdica, interessaram também a Bergman os autores franceses, Anouilh e Camus em particular. A sua encenação de *Calígula,* no Teatro Municipal de Göteborg em 1947, tem foros de acontecimento sensacional. Aí se nutriram as raízes da sua inspiração de argumentista e director de actores. Desde os dezassete anos que Bergman escrevia romances e peças. Uma novela escrita nessa época inspirou o argumento de *Sommarlek.* Do mesmo modo o argumento de *O sétimo selo* teve mais tarde a sua origem numa peça intitulada *Trämalning.*

Esta actividade incessante não viria a ser mais do que um prelúdio, pois, logo após o seu primeiro contacto com o cinema, Ingmar Bergman iria empreender uma dupla carreira de homem de teatro e cineasta.

A INICIAÇAO DE BERGMAN ORIGINALIDADES E INFLUÊNCIAS

Em 1944, Bergman conseguiu «colocar» o argumento de «Tortura», que foi levado aos *écrans* por Alf Sjöberg, o qual, com Gustav Molander, fazia o par dos grandes homens do cinema sueco. Um professor de latim, com a alcuhna de Calígula [8], persegue os alunos com um refinamento sádico e acaba por fazer de uma prostituta a sua principal vítima. Mescla de psicanálise e naturalismo este argumento deu matéria para um filme mesmo no tom desse cinema sueco comercial que

[8] Como o personagem de Albert Camus.

a França iria em breve conhecer. No ano seguinte, Bergman tornava-se realizador com *Crise* cujo argumento, ainda que inspirado numa peça de teatro, retoma os temas de *Tortura*: conflito de gerações e crise da adolescência.

Poupada à justa por uma guerra que a envolvera sem a atingir, única a ficar intacta a meio de uma Europa esgotada e em ruínas, a Suécia conhecia então uma crise interior que criava um clima de neurose em particular entre os adolescentes. Uma verdadeira epidemia de suicídios, uma angústia existencial atingiram toda uma geração a que Bergman já não pertencia, evidentemente, pela idade, mas cujos problemas eram os seus. Problemas menos de ordem social que moral, na exposição dos quais Bergman, adulto, encontrava sem dúvida a oportunidade de liquidar as suas obsessões pessoais.

Crise descrevia, com uma amargura onde encontramos hoje ressaibos do cinema francês de antes da guerra (podíamos dizer prevertianos), a descoberta da vida por uma jovem provinciana protegida por uma mãe adoptiva e ciosa, e cuja verdadeira mãe vivia com um jovem debochado e sem escrúpulis, o qual, naturalmente, depois de ter tentado seduzir a rapariga, se apaixona por ela. Desta encruzilhada de situações por vezes sórdidas, nasciam, num clima negro, as primícias da obra futura. Mas, em *Crise*, o destino simbólico em camisola de desporto, os esgares teatrais de alguns dos intérpretes, prejudicam a subtileza de uma análise psicológica em favor da qual se opõem dois mundos paralelamente desencantados: o de ontem, gemendo sinistro no limiar da velhice, o de hoje, aterrorizado pela existência e já desiludido, voltando-se em vão recurso para as recordações da infância, desmentidas pelo presente. Tanta literatura deprimente, uma poesia

sombria e nauseante indispuseram o público contra o novo realizador que iria muito em breve precisar a sua atitude pessimista e revoltada. *Chove sobre o Nosso Amor* (1946) tem, com efeito, como cenário de fundo, uma Suécia pobre e suja, como que devastada por um fogo infernal e pouco conforme à sua reputação de país socialmente evoluído. O facto de os heróis da história, David e Maggie, um homem e uma mulher sós e desesperados se encontrarem numa estação de caminho de ferro e decidirem bruscamente, depois de passarem uma noite juntos, unir os seus dois destinos, faz com que o tema do filme se avizinhe muito do de *Quai des Brumes* e em geral dos filmes de Carné e Duvivier que Bergman admirava muito aos vinte anos.

Que, além do mais, os heróis do filme estejam desempregados e sem casa e lutem desesperadamente para ter um tecto, o direito de se amarem livremente, e ter um filho sem que a concepção seja santificada pelo casamento, eis o que é já menos conformista. Não faltam referências a um clima social exacto: o proprietário, o patrão, o pastor e o juiz são os representantes de uma burguesia velha e esclerosa e além disso farisaica, que opõe à juventude o muro de cimento das suas instituições e das suas convenções implacáveis. Um clima atroz e calcinado no centro do qual, como acontece quase sempre aos personagens de Bergman, os dois protagonistas se debatem, voltando para o passado os olhos da recordação. Mas tal como em *Crise* e mais ainda, as influências prevertianas, mal assimiladas e passadas a papel químico, atenuam a originalidade do tema. Um cão perdido, um casebre «insólito», um quarto cheio de gatos, uma testemunha com o aspecto simplório de um velho reformado de guarda-chuva na mão, que é visìvelmente o anjo da guarda do casal, um proprietário trocista que é não menos manifestamente o diabo, a iluminação crua, uma realização de efeitos rebuscados, levam-nos na verdade a julgar com extrema severidade este filme: mas, felizmente, os dois actores principais, Birger Malmsten e Barbro Kollberg salvam o essencial. Falta ainda que Bergman se liberte das suas influências para que possa impor o seu verdadeiro talento, mas a *Eterna Miragem* leva quase até à abstracção o vocabulário poético-simbólico dos dois filmes precedentes, acrescido ainda de empréstimos feitos à mitologia populista do cinema sueco tradicional, prostitutas, marinheiros, bêbados. O essencial da acção passa-se a bordo de um barco onde vive uma família, que se esforça por fazer desencalhar um cargueiro, esvaziando contìnuamente os porões, inundado à má fé. Quatro personagens, o capitão Alexandre Blom, a mulher, Agda, o filho, João, e Sally (1). Sally é rapariga de má vida por quem Alexandre se enamora e foi buscar a um pardieiro; Sally vem a apaixonar-se por João, que por sua vez não tarda também a corresponder a essa paixão. Regenerada pelo amor puro de João, Sally é para este como que uma redentora, visto que ele perde, graças ao seu amor, a corcunda enorme que tinha nas costas e o desfeava. Uma alma boa, num envólucro feio, uma prostituta redimida; não é Prevert, para ser Pagnol. Se lhes acrescentarmos o pai ciumento, que tenta matar o filho durante uma descida de escafandro, e que, à beira da cegueira, quer frenèticamente conservar a felicidade, e a mãe que tudo sabe e sofre em silêncio, encontramos nestes argumentos esgotantes uma boa dose de situações

(1) Papéis interpretados por Holger Löwenadler, Gertrud Fridh, Birger Malmsten e Anna Lindalh.

dramáticas de causar frémitos. O acolhimento feito ao filme no Festival de Cannes de 1947 foi bastante frio. Apenas André Bazin [1], fazendo mais do que a crítica, escrevia: «Acontece-lhe muitas vezes (a Bergman), para o justificar, suscitar um mundo de uma pureza cinematográfica surpreendente...» Estes (os personagens) existem com uma intensidade e um mistério que não são os do melodrama, mas que vêm directamente do primeiro cinema sueco. A *Eterna Miragem* é entre os primeiros filmes de Bergman aquele que se filia mais directamente na escola realista francesa de antes da guerra, mas aquele em que se manifestam igualmente com mais acuidade as preocupações pessoais do realizador. Se no estilo se encontra ainda a marca das reminiscências de Carné, é mais do Carné de *Ce jour se lève* que do de *Quai des Brumes* que se trata. Quer dizer que, através desse Carné, Bergman reencontra uma certa tradição estética herdada de Sternberg. Esse estilo é menos rebuscado, mas evoca, por isso, o cinema dos princípios do sonoro. Nos estúdios suecos, longe das influências do cinema francês e americano modernos, Bergman trabalha sob a dupla influência desse cinema sueco primitivo (iluminação, plástica, relevo do cenário natural) de que fala André Bazin e de um cinema post-expressionista ao qual chamarei Sternbergiano para simplificar (importância dos elementos decorativos, simbolismo dos objectos, claro-escuro, recintos fechados). A alternância ainda não estudada de duas atmosferas, uma natural (a água, a praia, as colinas, o céu) a outra artificial (os bastidores de um cabaré, o afastamento de Sally, o interior do barco), faz de A *Eterna Miragem* um filme irri-

[1] In *Ecran Français*, n.º 118, 30-9-947.

tante, ainda que extremamente atraente. Por outro lado, a construção mais rigorosa do argumento (apesar dos elementos melodramáticos) dá-nos uma ideia preciosa do que irá ser «o estilo Bergman». O filme todo está resumido num «flash-back» que a estrutura da narração torna necessário. João volta a encontrar Sally, pede-lhe que parta com ele. Ela recusa. Seguimos João que vagueia pela praia; adormece na areia, deixa cair o boné. É sobre um grande plano desse boné que se esboça o regresso ao passado por meio do qual a situação original se torna explícita, e, também, se ilumina interiormente o drama desse casal jovem que vemos, cinco anos antes, fazendo face ao casal adulto (os pais de João) que parecia prefigurar o seu destino. Amarrado ao seu barco o pai de João sonhou sempre partir. O seu encontro com Sally, depois de uma briga numa feira, parece ir dar-lhe uma última oportunidade. O tema da distância (contido já no título original pela alusão a um hipotético *barco para as Índias*) toma especial relevo num ambiente no qual Sally não passa de um elemento: máscara, conchas, fotografias, o barco dentro da garrafa, «bric-à-brac» exótico que tem apenas um valor de aparência. O capitão traz Sally para o barco, a fim de a integrar no seu mundo. Este barco e os restos de naufrágio que se afundam no lodo têm aqui a mesma presença que a draga de *Salvation Hunter* (Sternberg, 1925) e portanto o mesmo significado. Quando João aparece, é um corcunda, mas é visìvelmente o homem que espera por Sally e a quem confia, também, o seu sonho de evasão. Durante um passeio no campo, João e Sally compreendem que se amam; a natureza desempenhou o papel revelador. Quanto à filosofia de vida dos personagens, cabe toda nesta frase dita por Sally: *Não se pode ficar só*; *senão*

mais vale morrer. A continuação deste longo «flash-back» é como que uma corrida contra o tempo destruidor que leva o capitão à cegueira, faz com que Sally cada vez se afaste mais dele e diminui pouco a pouco as possibilidades de partida do jovem casal. Enquanto o cargueiro se mantiver à superfície, os personagens serão prisioneiros do seu afundamento moral. É o próprio capitão quem faz naufragar voluntàriamente o barco inundado, depois de ter tentado desembaraçar-se do filho. João mergulha na água com o escafandro, enquanto o capitão acciona a bomba. De repente, este apercebe-se de que está sòzinho sobre a ponte do barco. Diminui o ritmo, pára em seguida. Uma sombra passa sobre o convés; depois um plano rápilo mostra-nos um remoinho à superfície da água. O capitão atira fora a corda. Sùbitamente descobre que a mulher o tinha visto. O ritmo acelera então bruscamente, atingindo o ponto extremo da crise. A mulher lança-se sobre o homem que foge, empurra-o, tenta agarrar a corda do escafandro sem aceitar a ajuda de Sally que acorre. João será salvo, mas ao fugir o capitão tirou a água do corpo das bombas. O barco afunda-se. Toda esta sequência faz, por assim dizer, explodir o universo estático onde as personagens se debatem. O tempo que até então fizera sentir todo o peso da sua monotonia, decorrendo com uma lentidão extrema, parece de repente alargar-se. Não sòmente se passam muitas coisas durante esses breves minutos, como essas coisas irão mudar toda a luz interior do filme. Com os destroços do barco, morre «A eterna Miragem». O capitão sente-o, indo refugiar-se no antigo apartamento de Sally, para voltar a encontrar o ambiente simbólico do início do filme. Perseguido pela polícia, entrega-se, depois de ter repelido a mulher e o filho, deitando-se por fim

por uma janela da escada. E de novo o tempo pára. O capitão ficará paralítico. Sally volta ao café-concerto, João tenta em vão convencê-la a casar com ele. Ela sente que vão agarrar-se a um amor que não terá duração porque, diz ela, «*Para mim nada dura, nem o desgosto nem o amor!*» João vai-se embora, a mãe despede-se dele.

Assim termina a evocação do passado, por meio da qual João vem de novo ter com Sally e consegue, desta vez, levá-la consigo. «*Agora*», diz *ele*, «*cabe-me velar por ti. Já me sinto capaz de o fazer. Não devemos andar à deriva eternamente, senão acabaríamos por afundar-nos e nunca mais viríamos ao de cima*». Os dois amantes partem juntos; mas tomarão alguma vez «o barco para as Índias»? Evidentemente que o universo de Bergman, depois deste filme que representa o fim das influências de Carnet e Prévert, não é inteiramente pessimista, a exemplo do que acontece no cinema francês de antes da guerra. Tal como em *Chove sobre o nosso Amor, A Eterna Miragem* termina com a nota positiva de um compromisso. O importante, o próprio Bergman o disse, *é não estar só*. O casal parte a enfrentar a vida com renovada coragem. O que parece inteiramente original, nestes dois filmes pseudo-optimistas, é a lucidez dos seus personagens. Eles sabem que a sua felicidade será efémera, vão construí-la no instante, para durar no instante. Nem completo desespero, nem esperança luminosa. Tal e qual como na vida que continua apesar de tudo.

RUMO A UM UNIVERSO BERGMANIANO

Por meio de concessões ao melodrama, da poesia negra e de um certo naturalismo, por meio também dum simbolismo de empréstimo, Berg-

man elabora claramente as coordenadas do seu universo. Se ele tornou sua uma certa revolta da adolescência foi menos para se rebelar contra um estado social definido do que para exprimir uma certa dificuldade de existir, um certo mal de viver, do qual se podem ir buscar as origens ao romantismo do século dezanove. É a ideia da felicidade que o atormenta, é o estado existencial o que ele procura descrever e é por isso que, nas suas primeiras obras, a acção se encontra já ligada à duração pura. A inépcia da forma esconde ainda em parte o que mais tarde se tornará evidência. A vida, para Bergman, é uma espécie de viagem monótona, e a paisagem social é para ele desprovida de interesse, a não ser na medida em que reflecte essa monotonia. A grande preocupação dos seus personagens não é tanto agir, como ser felizes. Eles ainda não se interrogam a si próprios.

Nós vimos em França *Música nas Trevas* (1947), no qual Birger Malmsten (João no filme precedente) reaparece no papel de um pianista que um acidente na carreira durante a vida militar torna cego. Mas o que sabemos do argumento leva-nos a crer que este filme se situa também na mesma linha romântica. De regresso à vida civil, o cego em breve se começa a considerar como um ser à margem da sociedade em razão dos próprios cuidados de que a sua doença o torna alvo por parte daqueles que o rodeiam. A cegueira corresponde aqui concretamente à corcunda simbólica de João. Uma jovem operária (Maï Zetterling, a prostituta de *Tortura*) interessa-se pelo cego, com uma atenção isenta de sensibilidade piegas. O amor vai permitir-lhe quebrar a sua solidão. Aparece porém um rival ciumento que, indo contra todas as regras de humanidade admitidas, agride o cego. Este volta a sentir-se

feliz, porque finalmente houve alguém que o considerou como um homem normal. Existe em Birger Malmsten um aspecto tenebroso que o aparenta com os heróis do teatro romântico, o Antony de Dumas pai, ou o Didier de Victor Hugo. Mas o herói romântico, marcado pela fatalidade, é, no contexto moderno dos filmes de Bergman, um herói existencial, leu talvez Sartre ou pelo menos Kierkegaard. E Bergman passa do herói à heroína sem esboçar variações dignas de relevo. Não chegou ainda o tempo em que a Mulher se tornará o centro do seu universo, e se em *Cidade Portuária* Birger Malmsten é substituído por Nine Christine Jönsson, o processo dramático — ou melhor, melodramático — não é muito diferente. Berith, a adolescente deste seu quinto filme, procura ela também a felicidade através das piores aventuras. Vinda de um meio familiar onde só há gritos e ralhos, foge de casa, torna-se ninfomaníaca por desespero, vai parar a uma casa de correcção onde há mulheres lésbicas, tenta suicidar-se lançando-se à água e é salva por um estivador ao qual confessa o seu terrível passado. Este, entregue também à mesma insuportável solidão, propõe-lhe unirem as suas duas existências. Essa solução provisória para a sua angústia, parecendo no momento a melhor às «duas crianças perdidas», dá à *Cidade Portuária* uma conclusão semelhante à dos filmes precedentes. Menos original que *A Eterna Miragem*, esta obra, onde se encontra uma estranha mistura de naturalismo grosseiro (o porto, a fábrica, a casa de correcção vistas sob a óptica de um Zola) e de um naturalismo à maneira sueca, foi, ao que parece, um pouco influenciada pelo neo-realismo italiano. O negro quadro social toma por vezes um aspecto semidocumental. Bergman não consegue ao fim e ao cabo fugir ao populismo, mas o argumento está de tal

maneira eivado de acontecimentos tão exagerados, de reviravoltas arbitárias, que seria difícil tirar dele qualquer outro partido. Como a grande obsessão da heroína é a solidão, encontramo-nos em terreno conhecido, até porque a adolescente atormentada não hesita em escrever essa palavra no espelho do seu quarto. Aqui, o fluir da vida é mais ou menos calmo; não se sente aquela monotonia da vida que se escoa, aquela angústia criada pelo tédio que as imagens de *A Eterna Miragem* ressumavam. Chegado a este ponto, Bergman olha em volta procurando exprimir-se mais amplamente. Esta *Cidade Portuária* é um beco sem saída. A crítica sueca foi severa para com este seu quinto filme. Bergman foi acusado de mostrar a vida como um pesadelo. E ele sentiu certamente que não poderia por muito tempo, sob pena de encerrar-se num universo puramente retórico, exprimir-se através de um casal não integrado, em perpétua luta com uma sociedade abstracta. A sua reflexão sobre o significado da existência devia elaborar-se de maneira pessoal em vez de se apoiar em efabulações tiradas de romances e peças de teatro. Os alicerces do universo bergmaniano encontravam-se já de pé; faltava apenas construir o edifício.

CAPITULO II

SARTRE E PIRANDELLO

Num grande espaço deserto, batido pelo vento, sob uma claridade fria, um velho caminha. Dirige-se a uma construção indefinida, uma espécie de barracão, no qual entra. Ao ver o vaivém que reina no barracão, o espectador compreende imediatamente que entrou, juntamente com o velho, num estúdio de cinema. Vê maquinistas que transportam partes do cenário, vê os técnicos que acertam a iluminação, e o realizador até junto do qual o velho se dirige: «*Bom dia, Martinho*».

Assim começa *A Prisão,* o sexto filme de Ingmar Bergman. *A Prisão*, obra desconcertante à primeira vista, mas na qual vamos descobrindo novos centros de interesse à medida que a voltamos a ver. *A Prisão*, que contém em si Bergman todo, tal como o conhecemos hoje. É o primeiro argumento original filmado por Bergman, portanto o seu primeiro filme que é completamente de sua autoria. No estúdio onde trabalha, Martinho, um jovem realizador (Hasse Ekman) recebe a visita do seu velho professor de matemática (An-

ders Henrikson) que acaba de passar algum tempo num asilo de alienados. O velhote vem trazer, a este aluno que estimava, a ideia para um filme. Convidado a sentar-se na cantina, em companhia do realizador e das vedetas feminina e masculina da produção em curso, o velho expõe a sua ideia: deve fazer-se um filme sobre o inferno, mas um inferno acentuadamente quotidiano, visto ser evidente, nesta época que começa com o lançamento da bomba atómica em Hiroshima, que o diabo é quem manda no mundo e a todos faz entrar na dança. Ninguém pensa em contestar a demonstração verbal deste semi-louco que impressiona vivamente todo o auditório, mas que faz com que se riam dele. Martinho conta depois essa conversa ao seu amigo Tomás (Birger Malmsten), um jornalista que se dá ares de escritor de vanguarda e cultiva o alcoolismo com ostentação apesar dos reproches de Sofia, sua mulher (Eva Henning). Tomás conta então a Martinho uma história que poderia ilustrar a ideia do velho professor e tem o mérito de ser autêntica. Enquanto preparava uma reportagem sobre a vida nocturna de Estocolmo, Tomás encontrou uma rapariga de dezassete anos, Brígida Carolina (Doris Svedlund), que vive da prostituição com o acordo tácito de Pedro, seu namorado (Stig Olin). No apartamento em que vive juntamente com a «cunhada» Linnea, digna funcionária, e com o seu namorado e protector, Brígida recebe todas as noites vários homens, o que em nada lhe parece imoral; não é isso a prova de que o inferno, tal como pretende o velhote, se acha instalado na vida quotidiana? Tomás entusiasma-se. Deseja começar já a escrever o argumento do futuro filme. Mas será Tomás capaz de criar o quer que seja, ele que nem sequer foi capaz de dar forma ao artigo cujo rascunho anda esquecido por um

canto qualquer do apartamento? Exposto o prólogo, que nos apresenta, a propósito da ideia para um futuro filme, os principais protagonistas do filme que entretanto se faz, a acção toma ràpidamente forma. Seis meses mais tarde, Brígida Carolina, a jovem prostituta que Tomás tinha tempos antes entrevistado, arrasta-se por uma rua, vem cair sobre as escadas da casa em que vive e dá à luz uma criança, que Pedro e a irmã obrigam a entregar-lhes... para a fazer desaparecer. Seis meses depois, durante uma visita que Tomás e Sofia lhe vêm fazer ao estúdio, Martinho apercebe-se que o casal se encontra em plena crise, por culpa de Tomás que, sem rodeios, a todos faz sentir o seu desgosto pela vida. Numa manhã de domingo, enquanto os sinos tocam, Tomás propõe a Sofia um suicídio em comum, para o qual começa a preparar o cerimonial. Sofia, que o fazia vítima de uma crise alcoólica, ataca-o com a garrafa. Simultâneamente, Brígida Carolina e Pedro são visitados pela polícia. Brígida vai esconder-se na cave, mas os inspectores descobrem-na e levam-na à esquadra para averiguações. É a essa mesma esquadra, que Tomás tinha chegado momentos antes, para se vir acusar de ter assassinado Sofia, declarando ter escondido o cadáver num armário do apartamento. Uma busca feita em casa de Tomás revela que não houve crime algum, mas que Sofia, cansada de uma vida conjugal que a não satisfazia, partiu por algum tempo, depois de ter agredido o marido. Ao cabo de um interrogatório que, devido à intervenção de Pedro, acabou em bem, Brígida Carolina é posta em liberdade. Na rua, encontra-se estendido na calçada Tomás, ruminando a sua solidão e o seu despeito. Pedro, ao ver o jornalista, pensa que ele poderá ser um cliente para Brígida. Enquanto ele vai procurar um táxi, Brígida leva Tomás consigo.

Sente-se farta daquela vida. Vão ter os dois a uma estranha pensão de família onde a patroa lhes empresta um quarto de criada para passarem a noite. De manhã, Brígida, que acordou primeiro, tenta fugir, mas a dona da pensão convida-a a tomar o pequeno almoço, e uma conversa que ela surpreende entre a sobrinha da dona da pensão e o namorado, leva-a a refugiar-se de novo perto de Tomás, pelo qual sente atracção e ternura. No sótão da pensão, Brígida e Tomás conhecem um amor breve e desesperado. Brígida não consegue escapar à obsessão do filho morto. Ela volta para junto de Pedro, que a procurava porque a polícia tinha descoberto o cadáver da criança. Sofia, a quem Pedro informou do lugar em que Tomás se escondeu, vai acompanhada por Martinho e pede-lhe que volte para junto dela. Mas Tomás, desesperado com a fuga de Brígida, precipita-se para casa dela; Brígida, porém, recusa-se a segui-lo. Tomás vai errar pelo cais. Brígida recomeça a viver a mesma vida. De novo chega um cliente. É um freguês sádico que queima brutalmente Brígida com um cigarro. Não podendo suportar mais a vida, Brígida desce à cave e suicida-se. Pedro, soluçando, traz o seu cadáver para cima. Por fim, Tomás volta para junto de Sofia. Vão os dois recomeçar, sem ilusões, a sua vida conjugal. É de novo no Estúdio que a história termina. O velho professor aparece para perguntar a Martinho como tenciona aproveitar a sua ideia. Mas Martinho, a quem as aventuras de Tomás e, por consequência, a de Brígida, serviram de lição, declara que lhe parece impossível fazer um filme que terminaria por uma questão a que ninguém poderia dar uma resposta; pela razão evidente de não existir ninguém a quem essas perguntas se possam fazer.

Se apenas estivermos atentos ao desenrolar da intriga, *A Prisão* não passa de um melodrama que não difere em muito dos outros filmes feitos por Bergman. De novo encontramos o casal em revolta contra a sociedade (Tomás-Brígida), o personagem simbólico que conduz a acção de maneira secreta (o velho professor) e sobretudo um clima social negro em que não faltam a prostituta, o proxeneta, os indivíduos inadaptados, o alcoolismo e o despero. A originalidade do argumento consiste não na invenção de situações novas, mas na utilização de situações já conhecidas, para fins didácticos. *A Prisão* é ao mesmo tempo uma demonstração e um inventário. Ao estudar este filme descobrimos qual era o rosto do seu autor em 1948, as suas preocupações, assim como a sua concepção do mundo. É por esta razão que *A Prisão* é um filme-chave, sem o qual as obras que se lhe seguiram se tornariam de certo modo incompreensíveis. Podem desconhecer-se os cinco primeiros filmes de Bergman sem que se perca nada de essencial, mas não se pode conhecer e compreender Bergman sem ter visto *A Prisão* que tem a importância decisiva de um manifesto. Da mesma maneira que Orson Welles lançou em *O Mundo a seus pés* a confusão nos processos técnicos por meio dos quais iria conseguir um estilo bem pessoal que pouco a pouco se tornaria numa visão do mundo, assim também Bergman lança a confusão com *A Prisão* em todos os temas que irão fazer dele um autor moderno com uma atitude definida perante a existência. As relações entre a ética e a estética formam um problema complexo que está na base da concepção do cinema deste autor. Cada um resolve-o de acordo com o seu temperamento. Em Bergman a estética será sempre subordinada à ética. No plano da realização Bergman não é, nem será, um inovador, mas

um criador revolucionário. Serve-se do cinema como um meio de expressão das suas ideias. Em troca, dá ao cinema o seu universo de homem vivo. *«Sinto a necessidade incoercível de exprimir por meio do cinema aquilo que, de maneira totalmente subjectiva, se forma algures na minha consciência. É assim que não procuro outro fim a não ser eu, o meu pão quotidiano, a distracção e a estima do público, aquela verdade que eu sinto num dado momento* (1).»

Esta declaração foi feita pelo mesmo homem que precisava algures — lembrando que a Catedral de Chartres, destruída pelo raio, fora reconstruída pela colectividade dos fiéis — nestes termos: *Eu quero ser um dos artistas da Catedral que se ergue sobre a planície.* Fazer filmes, para Bergman, não passaria de uma actividade sem grande significação, se esta actividade não estivesse ligada às reflexões do seu tempo, se não se manifestasse como o contributo de um artesão entre mil a um edifício que é como uma catedral do pensamento.

A Prisão dá-nos esse testemunho. Aí encontramos definida a posição do homem e do artista.

Para o homem, a existência, no mundo contemporâneo, apresenta-se como uma longa interrogação. Porque vivemos? — pergunta-se Tomás, aquele a quem Birger Malmsten empresta o seu físico de herói romântico. Que diferença há entre a vida e a morte? — interroga-se Brígida, que põe no mundo, em meio da dor, uma criança que ela deixa partir imediatamente para a morte. Porque estamos sós em face de nós próprios? — perguntam-se todos os personagens andando de roda,

(1) «Cahiers du cinéma», n.º 61 (Junho de 1956). *O que é fazer filmes,* por Ingmar Bergman.

quer resignados como Sofia, quer cínicos como Pedro e Linnea, quer desesperadamente empenhados em quebrar as cadeias da sua «prisão» moral, como Tomás e Brígida. Porquê? Porquê? Porquê? Chovem as perguntas. Bergman interroga-se sobre o bem, o mal, a condição humana, o egoísmo, o orgulho, a maldade. *A vida não é mais que uma obra-prima escarninha,* declara o velho professor de matemática. Mas porquê? Todo o filme não foi concebido senão para demonstrar a impossibilidade de uma resposta *não importa a que pergunta,* para demonstrar consequentemente o absurdo da existência. Fazer um filme sobre o Inferno? Para quê?

V. recorda-se: o enxofre, a pira, a grelha... Ah! Que gozo! Não é preciso a grelha, o INFERNO SÃO OS OUTROS.

Esta réplica, que não aparece no filme, mas em *Huis Clos,* de Jean-Paul Sartre, poderia Bergman tê-la tomado à sua conta. Este filme é uma meditação sobre « o ser e o nada». Todavia, a atitude «existencialista» de Bergman não é integral, pois que ele faz dizer a Martinho, o realizador, no final: *Não podemos rodar o seu argumento; terminaria por uma questão sem resposta. Haveria uma, se acreditássemos em Deus. Como não acreditamos, não há saída possível.*

Esta proposição: se acreditássemos em Deus... deixa transparecer como que uma angústia. Não é a existência de Deus que é posta em causa, mas a crença em Deus. Neste Inferno que cada homem traz em si e leva aos outros, não resta lugar para uma esperança.

Atitude pessimista, é certo, mas que não surge em momento algum como definitiva. É a atitude do instante da criação, essa *espécie de verdade que sinto neste momento.*

Para o artista, a criação possui um lado pirandelliano. Não é por acaso que *A Prisão* nos aparece como um filme que não é precedido nem seguido de um genérico, esse último interveniente sob a forma de um comentário *falado*, depois do primeiro quarto de hora de exposição, como contraponto desse longo «travelling» numa rua estreita e triste que nos conduz a Brígida Carolina encostada à parede, segurando o ventre. Porque *A Prisão* é sobretudo a história de um filme *que se poderia ter feito, mas que jamais se fará.* Toda a diferença entre o projecto e a sua realização, declarada, ao fim e ao cabo, inútil, rebenta na oposição entre a aventura *real* de Tomás e Brígida e a aventura *imaginária*, cuja elaboração fora provocada pela ideia do professor. Tudo se passa como se a situação de *Seis personagens em busca de um autor* se repetisse inconscientemente. A margem entre a ficção e a realidade é ténue. Tomás desempenha o papel do personagem que talvez ele viesse a inventar se tivesse escrito o argumento. Brígida, personagem preexistente no filme, «a fazer» a ligação num sentido que os seus autores não teriam por certo previsto. Martinho, o realizador, assiste como testemunha a este filme em torno de um filme, do qual não é o fautor. Quando muito, limitou-se a falar a Tomás na ideia-base. Mas o pirandellismo da história é levado bem longe. Todos aqueles que pensavam em fazer este filme *viveram-no* tão intensamente que ultrapassaram as suas próprias congeminações intelectuais e artísticas. No limite, Martinho, o realizador, e Tomás, o herói à força do drama, confundem-se: eles são os dois aspectos de Bergman, artista e homem que, a propósito de uma reflexão acerca da condição humana, desenvolve outra, igualmente importante, sobre a sua profissão. Martinho, realizador de filmes comerciais

ou condimentados segundo determinados cânones do agrado do público (a sequência da rodagem no estúdio de uma cena romanesca a bordo de um barco é, neste aspecto, característica pois que o plano é primeiramente enquadrado de molde a mostrar todos os artifícios da encenação, em seguida um ligeiro movimento em frente da câmara, no mesmo enquadramento, vem criar a ilusão), encontra-se sùbitamente perante certas evidências que o levam a rever a sua posição de artista. E, através de Martinho, Bergman mostra-se tal como era ao tempo de *A Prisão*, se bem que esta obra nos surja menos como um filme do que o diário de um filme e a exposição das incidências da sua criação (abortada) sobre a evolução moral do seu principal e duplo personagem Martinho-Tomás.

De aí, à excepção de um «flash-back» demasiado curto no momento em que Tomás conta a Martinho o seu primeiro encontro com Brígida Carolina, o filme ser todo ele contado no presente. Nele, os personagens de Bergman não sondam o passado em busca dos vestígios de uma felicidade fugidia ou de remorsos amargos. Quando, no sótão, Brígida Carolina sonha com o filho morto, esta fase da narração intervém como um revelador psicanalítico reportado a acontecimentos conhecidos do espectador (salvo um; o papel desempenhado, na vida passada de Brígida, pelo inquietante homem de impermeável que ela encontra, em vez de Tomás, ao pé do automóvel amachucado, não será esclarecido senão na sequência da acção).

Esta reflexão desempenha um papel transitório entre o primeiro período bergmaniano (o dos ensaios) e o segundo (o dos filmes elaborados). Bergman toma clara consciência da possibilidade, que lhe é dada pela sua profissão, de exprimir o seu universo pessoal. Esta exposição sartriana

será o prelúdio de interrogações metafísicas mais vastas. O tema do nascimento e da morte, considerado através do caso da criança de Brígida, irá expandir-se em desenvolvimentos cada vez mais profundos. O problema do amor e do casamento é esboçado nas relações do casal Tomás-Sofia. Através da aventura de Tomás e Brígida encontra-se liquidado um certo romantismo mórbido, que dará lugar às variações sobre a adolescência. Finalmente, o problema da crença em Deus é claramente evocado.

Tudo isto faz de *A Prisão* uma obra algo teórica. *A Prisão* é o *Huis Clos* cinematográfico de Bergman, na medida em que todas as suas ideias filosóficas aí são demonstrativamente expressas, na medida em que tudo aí se encontra reduzido ao estado de símbolo. Poucas fugas para o exterior. Mesmo na rua, os personagens estão sempre «fechados». Os apartamentos são calafetados, pequenos, atravancados de móveis e bugigangas, como que para reduzir ainda mais o espaço em torno dos seres que neles habitam. A câmara desloca-se então lentamente, fixando as imagens durante o movimento, isolando um pormenor, encurralando literalmente os actores. A cena demasiado longa em que se decide a sorte do filho de Brígida é tratada em plano-sequência. Aliás, é visível em toda a fita que Bergman procurou filmar as principais sequências em continuidade; ele não regressa à montagem tradicional senão para sublinhar certos pormenores: por exemplo, os rostos unidos de Tomás e Brígida, colados à câmara, aquando da cena de amor nas águas-furtadas; depois, a imagem das achas de lenha na chaminé; um quadro na parede visto através de uma espécie de neblina; de novo as achas de lenha e os sapatos de Brígida em cima do tapete, etc.... — utilização da montagem, que hoje nos parece demasiado

obsoleta. De facto, Bergman constrói o seu filme em face daquilo que tem a dizer e sem se preocupar muito em estar ou não «à moda». Além disso, tornamos a encontrar, em *A Prisão*, o encenador teatral, pormenor de que não nos devemos esquecer ao debruçarmo-nos sobre um filme de Bergman. Para ele, o «plateau» do cinema parece ser apenas um palco que não é limitado pelos cenários nem pela ribalta. Uma vez isto admitido, a sua concepção da encenação permanece a mesma.

A Prisão, filme-chave, filme demonstrativo, meditação que preludia todas as meditações futuras, contém uma sequência de sonho que levou também a qualificá-lo de filme «oníriro». A beleza e a violência desse sonho, porém, não bastam para dar a toda a obra uma atmosfera semi-fantástica, onde a realidade se engolfasse no sonho. Esta sequência, cujos símbolos psicanalíticos se revelam ràpidamente elementares, não possui — antes pelo contrário — senão um valor de consolidação do real. No momento em que Brígida Carolina, que acaba de se entregar a Tomás e se julga salva do desespero, no momento em que ela adormece, esse sonho onde se inscrevem nìtidamente todas as suas obsessões lembra-lhe que o seu destino se encontra já fixado e projecta-a de novo no seu inferno.

Sendo o cinema o meio de expressão mais adequado a criar uma atmosfera onírica, é bastante curioso ver Bergman dar a esta sequência uma forma teatral, numa pálida tonalidade de cena de vanguarda. Uma falsa teatralidade marca, pois, a deambulação de Brígida Carolina no meio de uma floresta humana apinhada [1] (os com-

[1] É durante esta deambulação que Brígida encontra uma mulher vestida de negro que, tal como num sonho anterior que ela contara a Tomás, lhe oferece uma pedra

parsas da sua vida) junto da carcaça amachucada de um carro onde Tomás a espera, transportando ela o seu cavalo de balancé partido (evocação do instinto maternal recalcado; consolando Tomás, Brígida diz-lhe que o ama, o que não fizera aquando da sua vigília); depois, no meio das árvores de cartão, ornadas de panos de gaze, quando ela foge do homem de rosto sardónico que repentinamente substituiu Tomás. Processo que atinge o seu ponto culminante no momento em que Brígida, acercando-se de um pequeno palco de *teatro*, vê uma mulher deitada numa cama a ser velada por uma outra sentada numa cadeira de balancé (evocação do seu parto); no momento em que, sobretudo, ela se encontra defronte de um cenário de casa de banho, onde Pedro, o noivo, a espera. Um bébé de celulóide flutua na banheira; ouvem-se gritos de criança; Pedro pega no bébé que se transforma em peixe entre os seus dedos. Pedro destrói o peixe; no meio de um barulho horrível de algo que se despedaça, cessam os gritos de criança e Brígida desperta em lágrimas, batendo os punhos contra um tecto baixo que pesa sobre ela como a tampa de um caixão.

Tudo isto poderia constituir uma encenação de certas situações naturalistas do teatro de Strindberg. O verdadeiro onirismo cinematográ-

---

cintilante que é «o que há de mais precioso no mundo». Do simbolismo desta pedra têm sido dadas diversas interpretações. Será a alma, como o pretendem aqueles que vêem em Bergman um homem exclusivamente obsidiado por problemas espirituais, como o pretende particularmente Stanislas Fumet? De resto, em *A Prisão* já esbarramos com uma certa ambiguidade susceptível das mais diversas interpretações. Quanto a nós, dado o contexto bastante claro deste sonho, afigura-se-nos que se trata muito simplesmente da criança assassinada.

fico virá mais tarde. O sonho de *A Prisão* não é mais que um episódio (algo elaborado) de toda uma demonstração intelectual.

Depois deste filme onde foi tão largamente tratado o tema da *existência*, é *a Vida* que vai agora fluir como um rio.

CAPÍTULO III

OS CASAIS INTEGRADOS

A SEDE

No fim de *A Prisão* os dados estão jogados. Brígida Carolina, prostituta e mãe-solteira de 17 anos, mata-se com o punhal esquecido na cave pelo filhito da vizinha, que brincava aos índios. Ela deixou morrer o seu filho; morre pela intervenção involuntária duma criança. Personagem associal como as dos anteriores filmes de Bergman, Brígida Carolina resolve a sua crise desaparecendo ela própria da Sociedade. E se tudo isto dá a Martinho-Bergman a impressão de que é inútil querer empreender um filme sobre o inferno, o caso do casal Tomás-Sofia nem por isso foi resolvido.

A Sede (1949), no qual Bergman encadeia directamente, poderá ser a continuação da história deste casal. Ao menos, aquilo que nos leva a pensá-lo é o reaparecimento em *A Sede* de Birger Malmsten e de Eva Henning, intérpretes de Tomás e Sofia em *A Prisão*.

Este novo casal já não está à margem da Sociedade, pela sua boémia intelectual. Aparece,

agora, integrado, e os seus problemas de «existência» põem-se num plano completamente diferente: o do entendimento conjugal. No fim de *A Prisão,* Tomás havia regressado a casa da mulher; ela consentira em aceitá-lo. No início de *A Sede*, Tomás e Sofia, tornados Bertil e Rut, empreendem uma viagem à Alemanha. Do seu compartimento dum comboio de luxo descobrem com estupefacção, eles, Suecos ignorando a guerra, um país em ruínas, em cujas gares se move uma população de fantasmas tristes. Descobrem também as ruínas da sua felicidade, os cortes fundos que a minam, as cinzas frias do seu amor. Enquanto o comboio desfila através dum mundo de pesadelo, para eles irreal mas evidentemente simbólico, fazem o balanço da sua união. A introspecção do passado leva-os às conclusões mais pessimistas. Todavia, continuarão juntos, porque — mesmo que a vida seja um inferno — o principal é serem dois para o afrontar.

Encontra-se, nesta história pedida de empréstimo à romancista Birgit Tengoth, um eco das obras anteriores. É sobre um tema semelhante (sem que a comparação seja um mínimo arriscada) [1] que Rossellini construirá o seu admirável *Viagem em Itália* (1953).

Já não se trata aqui de saber se se aceitarão, ou não, as regras sociais da existência neste Inferno que é o mundo. Trata-se simplesmente de durar neste Inferno, sabendo o que nele espera o Homem e a Mulher. Se o título do filme evoca o teatro de Bernstein, teatro das crises mundanas

---

[1] Senão para demonstrar que o estilo de Rossellini, quase ascético, é o de um cinema «implícito», em avanço sobre o seu tempo e elevando-se para alturas da alma que Bergman não pretende de maneira nenhuma atingir.

desunindo os casais da boa sociedade, o tom, pelo contrário, é resolutamente strindberguiano. O compartimento do comboio ou os quartos de hotel húmidos de desejo e tédio formam de novo a carcassa dum universo fechado onde a câmara cerca os personagens, como em *A Prisão*. Mas o homem e a mulher estão aqui face a face, como o casal de *A Dança da Morte*. Se passam o tempo no deleite moroso das suas recordações e na evocação de paraísos perdidos, sabem, no entanto, que os dois sexos estão votados a uma mútua dilaceração. Sofrer um pelo outro, ser, nos dois sentidos, um para o outro, a ferida e o punhal, sem parar — tal é o seu destino.

O tema do amor físico é muitas vezes abordado em *A Sede*, e de uma maneira rigorosamente naturalista. Antes do casamento, Rut teve um amante casado, Raul (Bengt Eklund). Esteve grávida dele; um aborto tornou-a estéril; esta frustração da maternidade leva-a a censurar a Bertil a sua passada ligação com uma certa Viola (Birgit Tengoth). O filme vai então procurar Viola, em Estocolmo, onde ela está exposta às avançadas dum psiquiatra duvidoso (Hasse Ekman), e depois, de uma antiga camarada de pensão (Mimi Nelsson). Estas evocações de laços, lícitos ou não, normais ou não, não levam, no entanto, os personagens a amarem-se. *Eles não têm tempo*, demasiado ocupados que estão em fazerem-se sofrer. De resto, o amor físico só aparece como amargo e sórdido. Para Rut, a quem levou à esterilidade, só contam os frutos amargos da vingança exercida sobre seu marido. Para Bertil, que conduziu à maldição da mulher-mãe, só conta esta ideia, que vem concretizar num sonho, no comboio: a morte de sua mulher. Sabe-se, por outro lado, que no fim do jogo infernal que vivem as personagens de Strindberg, a morte está

inelutàvelmente presente. Bergman leva o jogo menos longe, ou antes, desloca-o. É Viola quem morre. No próprio instante em que o seu antigo amante sonha que mata a mulher, Viola, desesperada, suicida-se em Estocolmo. Ninguém o pode saber, no comboio. Não existe senão uma relação de acaso entre este sonho e esta realidade, porque a vida de Viola seguiu o seu próprio curso paralelo. Mas, no espaço, o acontecimento desempenha o seu papel. Viola é como que uma conclusão ao dilaceramento do casal. Quando Bertil acorda e vê Rut viva a seu lado, inclina-se para ela ternamente. E é a realidade que se torna sonho. Porque este casal envenenado, para quem o amor não é mais que desejo despoetizado, reduzido à sua formulação mais fìsicamente real, encontra-se salvo pelo amor. Não estarem sós, tal é a grande preocupação dos personagens anteriores de Bergman. Serem dois, mesmo que isso seja o inferno, tal é a dos personagens de *A Sede*, que, no final da sua viagem, se reencontrarão efectivamente dois.

Conclusão positiva de um filme tão negro como os precedentes. Sòmente, *A Sede* é uma tragédia rigorosa, cujos protagonistas vivem intensamente. O casal teórico de *A Prisão* encontrou aqui a sua evolução, Birger Malmsten despoja-se dos seus acessórios românticos para tomar o ar grave dum homem do seu tempo. Continuando influenciado pelo naturalismo (que, particularmente, marca os diálogos duma extrema crueza), Bergman torna-se simultâneamente intimista. A sua câmara mergulha menos nas almas que nos quartos de dormir, nos beliches das carruagens--cama, e em todos os lugares onde os homens e as mulheres, não se sabendo observados, perdem a a sua atitude social para se entregarem ao seu desvario, aos seus hábitos, às suas manias. Ci-

nema ao nível do buraco da fechadura, mas que não visa à entomologia documental.

Se Bergman não recua diante da exibição do sórdido, transforma este sórdido (um pouco como Zola nas suas melhores páginas) num lirismo fervilhante. Assim, estas evocações do passado onde o rosto dos seus heróis doentes aparece sem o fardo da recordação; assim, estas imagens onde, na sombra crescente, luzem as faces suadas, impregnadas de angústia e de solidão, numa atmosfera indecisa, meio-sonhada, meio-real. Rostos de mulheres, sobretudo, sobre os quais a câmara começa a demorar-se mais que de ordinário, talvez para as perscrutar implacàvelmente, talvez também com uma certa ternura. *«Não há homem que não tenha destruído uma mulher, duma maneira ou doutra»*, diz-se no diálogo do filme. A recíproca é, igualmente, verdadeira e esta visão da mulher dada até aqui pode fazer aparecer a Eva eterna, segundo a tradição cristã, como o instrumento e a ocasião do pecado, mas pode também fazê-la aparecer como redentora. A posição de Bergman não está nunca parada e, ainda menos, é definitiva. Se a Mulher o interessa tanto, seja para a exaltar seja para a maldizer (o que é capaz de fazer com a mesma paixão), é que é uma parte do casal. Em torno do casal gira todo o seu universo, a sua fisiologia da existência, derivando aqui menos de uma angústia metafísica que da introspecção das relações Homem-Mulher.

Até a *A Sede* os filmes de Bergman giraram, já o dissemos, em torno de um actor, Birger Malmsten, o herói bergmaniano por excelência; Stig Olin, Bengt Eklund e Hasse Ekman [1] reaparecem igualmente com uma certa frequência.

---

[1] Ver filmografia.

Mas, se bem que todas as suas heroínas apresentem caracteres comuns, ele deu-lhes, a todas, caras diferentes. Eva Henning é a única a ser passada em dois filmes sucessivos com uma mesma encarnação. Mas a intérprete bergmaniana tipo não tinha sido ainda descoberta. É o filme seguinte que no-la revelará.

RUMO A FELICIDADE

A Sede decidira da carreira de Bergman. Foi um sucesso na Suécia: o primeiro. O encenador cinematográfico torna-se, pois, tão célebre como o encenador teatral.

Bergman começa então *Rumo à Felicidade,* no qual se encontra aprofundada a meditação, posta em termos pirandellianos em *A Prisão,* a propósito da criação artística.

Trata-se, desta vez ainda, da história dum casal integrado na Sociedade. Stig Olin, actor favorito dos papéis secundários, é aqui o intérprete principal: um músico, cuja carreira incerta e os repetidos insucessos o tornam, aos olhos da mulher, Marta, um falhado. Em Bergman, não há nenhum casal sem crise. Cansado das censuras da mulher, o músico engana-a; ela vai-se embora com os seus dois filhos. Mas como se sente incapaz de viver e de criar sem os seus, ele tenta uma reconciliação e consegue. A mulher volta para casa. A explosão de um calorífero, no apartamento, causa a sua morte e a de uma das crianças. Nada mais resta ao músico senão refugiar-se na sua arte. Encontrará a paz participando na execução da IX Sinfonia de Beethoven.

Este argumento é um novo argumento original. Não se pode deixar de ficar chocado pelo gosto que Bergman experimenta por situações

que, reduzidas ao seu esquema dramático, cheiram furiosamente a melodrama ou a folhetim. Não estarão aqui todos os elementos de um filme sentimental, ao gosto popular, susceptível de — com recurso a efeitos usados — fazer vibrar as cordas sensíveis do público?

Por incrível que possa parecer, uma vez exposto o seu argumento, *Rumo à Felicidade* é, no entanto, uma obra decantada e pura, a um tempo exercício estético e meditação sobre a alegria: a arte é felicidade, e não há no mundo coisa mais bela que a felicidade. Que importa que o caminho que aí conduz esteja juncado de provações e de dor! É na prática da sua arte que o músico, despojado de tudo que era a sua razão de viver (e isto por sua própria culpa), descobrirá o caminho da felicidade.

Obra serena, reconfortante, luminosa como o rosto de Maj-Britt Nilsson, «*a mais sensível de todas as intérpretes bergmanianas* (que) *se mostra irmã e quase sósia da Ingrid dos filmes de Rossellini*» [1]. Maj-Britt Nilsson é, na obra de Bergman, a primeira heroína com ar reconfortante. Mesmo a sua morte, sendo atroz, está marcada com um sinal de redenção. E se o casal, aqui apresentado, se tortura como aquele de *A Sede,* é num contexto mais puro, mais humano talvez. Toda a história, onde o problema conjugal acaba por passar ao segundo plano, está banhada de um clima que bem se pode qualificar de espiritual — pelo que a câmara, explorando o espírito do músico, inteiramente possuído pela sua arte. chega a descobrir a própria alma da música. Não é a primeira vez, no cinema, que um realizador filma uma orquestra interpretando um trecho

---

[1] Eric Rohmer, «Cahiers du Cinéma» (Julho 1958), n.º 58 (Rétrospective Bergman).

célebre, e se esforça, tal Argus, por estar em toda a parte ao mesmo tempo, para fazer penetrar o espectador no próprio coração do fenómeno musical. É, em todo o caso, a primeira vez que a câmara permite atingir a música pura.

Proezas técnicas («travellings» impressionantes) desenvolvidas em torno da IX Sinfonia, isolando todas as belezas instrumentais e refazendo, ao mesmo tempo, equilibradamente, a síntese da fase musical. Trabalho de documentarista, análogo àquele que se faria sobre a arquitectura delicada duma catedral gótica. A música, aqui, é «dada a ver». E aquilo para que Bergman tende, é provar que a função desta arte, a música, é de exprimir o inexprimível. *É impossível dizer a felicidade com palavras*, verifica um dos personagens do filme (que outro não é senão Victor Sjöstrom, o velho grande mestre do cinema sueco) surpreendendo o casal feliz atrás duma porta entreaberta. A arte encarrega-se de exprimir aquilo que as palavras não conseguem dizer. Fazendo um filme sobre a música, Bergman pensa evidentemente — e demonstra-o — que o cinema, esta arte do mundo moderno, pode também, como a música, exprimir aquilo que as palavras são impotentes para definir, quer dizer: o que mais o preocupa através de todos os temas já expostos nos seus filmes — a felicidade, ou melhor, o estado de felicidade.

Mesmo continuando pessimista, Bergman tem consciência perfeita deste papel de eleição dado ao cinema, *à sua arte*. Que a felicidade não dure, que os homens e as mulheres se encarnicem a destruí-la ou sejam impotentes para a conservar, é uma outra questão. O importante é que, de ideia abstracta, a felicidade se torne imagem concreta, por intermédio do cinema. Mesmo que dure o instante dum relâmpago. Como uma chapa fo-

tográfica exposta à luz, a imagem da felicidade pode também tornar-se ràpidamente fluida e imprecisa, e finalmente apagar-se. Nem por isso terá existido menos, como uma espécie de «instante de eternidade», como esta alegria pura que dá ao músico a mais pequena nota da IX Sinfonia. Uma vez terminada a execução musical, nada fica além da recordação dum momento. Contudo, a IX Sinfonia continua a existir.

É assim com a felicidade. Fica ligada ao momento. É a primeira vez que esta ideia se acha expressa tão claramente num filme de Bergman. E de uma maneira tão pura, porque aqui a meditação filosófica está ligada directamente à meditação estética. «*É preciso,* diz Victor Sjöstrom no final do filme, *que canteis a alegria; não a alegria vulgar; mas a felicidade que se encontra para além da dor*».

Para além do desespero permanente dos heróis bergmanianos, o músico de *Rumo à Felicidade* atinge as regiões superiores onde já não há sofrimento humano. Esta serenidade que a arte lhe proporciona completar-se-á, todavia, com uma felicidade mais terrestre. O filho que lhe resta espera-o à saída do concerto. A criança... a vida... Aos partos dolorosos e aos abortos, sucede a visão da criação humana concluída.

Rumo à Felicidade marca como que um compasso de repouso na obra Bergman. Ele aqui não se põe perguntas; faz um balanço; descobre o sentido da sua actividade criadora. Mais tarde, declarará: «*Fazer filmes é, para mim, uma necessidade natural, uma necessidade comparável à fome e à sede. Para outros, exprimir-se é escrever livros, fazer alpinismo, bater nos filhos ou dançar o samba. Eu, exprimo-me fazendo filmes*» (¹).

(¹) in «Cahiers du Cinéma», n.° 61 (Julho, 1956).

CAPITULO IV

REGRESSO À ADOLESCÊNCIA

«*Prefiro* Jogos de Verão *por razões de ordem íntima. Fiz* O Sétimo Selo *com o cérebro.* Jogos de Verão, *com o coração. A esta história ficará ligada para sempre toda uma parte da minha juventude: era, ao princípio, uma pequena novela, escrita aos 17 anos*», explicava Ingmar Bergman a Jean Béranger, que o interrogava sobre a sua obra (¹).

No momento em que começa *Jogos de Verão,* Bergman tem 32 anos, isto é, sensìvelmente a idade dos protagonistas masculinos de *A Sede* e de *Rumo à Felicidade.* Contudo, em lugar de continuar a sua meditação sobre o casal adulto, «integrado no social», volta-se bruscamente para lançar para trás um olhar. E eis que regressa esse par adolescente que frequentava os seus primeiros filmes.

Em Estocolmo, num teatro de *ballet,* durante uma repetição de «O Lago dos Cisnes», uma bai-

(¹) In «Cahiers du Çinéma», n.° 88 (Out. 1958).

larina, Maria (Maj-Britt Nilsson) recebe um embrulho contendo o Diário de Henrik (Birger Malmsten), um jovem que conhecera treze anos antes. Ao saber deste acontecimento, que a perturba profundamente, Maria revê diversos episódios dum amor de juventude que acabou mal, e a partir do qual ela gardou uma concepção amarga e desencantada da existência. No fim da sua meditação sobre o passado, decidir-se-á a retomar uma vida «normal», aceitando o amor de David (Alf Kjellin), um jornalista enamorado dela, a quem dá a ler o Diário de Henrik a fim de se libertar completamente das suas recordações.

Pesa sobre *Jogos de Verão* um «handicap»: o sucesso de um filme de Arne Mattson, *Ela só dançou um Verão,* que foi considerado como uma obra-prima do cinema sueco, na altura em que os filmes de Bergman não tinham ainda direito de cidade. Certas semelhanças dramáticas da acção, o modo de descrição por «flash-back», a presença, nos dois filmes, dum personagem pastor, representante duma religião puritana, puderam levar a crer que Bergman se inspirara em Arne Mattson. Ora, *Ela só dançou um Verão* é posterior dois anos a *Jogos de Verão* e, não obstante, algumas qualidades de estilo não negligenciáveis, não é, de facto, senão uma hábil versão comercial do argumento de Bergman. Amores na natureza, esplendor efémero do gelo, Verão sueco, todas as características de que Arne Mattson e outros após ele se serviram para pôr na moda um cinema «naturalista», condimentado com um nada de erotismo estival (belas raparigas nuas banhando-se cheias de inocência em límpidos ribeiros, sob o olhar de adolescentes romanescos, descobrindo assim a sensualidade, beijos ao luar e fogos de São João). A comparação de todos estes filmes

com *Jogos de Verão* é esmagadora. Não é de forma alguma necessário determo-nos nela.

Jogos de Verão é evidentemente o olhar melancólico que se lança à juventude fugidia, o lamento de um paraíso perdido que é o do primeiro amor; é também a introdução, num filme de Bergman, da natureza, do espaço, em oposição ao mundo fechado da vida adulta. Já em *A Sede,* um episódio do passado de Rut, igualmente dançarina, tinha por quadro este Verão nórdico, cuja brevidade simboliza o carácter efémero da felicidade. Maria também só será feliz um único Verão; durante um banho, Henrik partiu os ossos contra os rochedos da beira-mar. Depois disso, a vida, para Maria, não tem mais que um gosto a cinzas.

Uma vez mais, a linha geral do argumento dá-nos a impressão dum problema sentimental à medida da literatura barata. E o pessimismo habitual de Bergman, temperado um instante pela reflexão estética de *Rumo à Felicidade,* reaparece aqui em estado puro.

Contudo, em *Jogos de Verão* não é a história que conta. Porque o interesse do filme está inteiramente no modo como é contada esta história. Trata-se menos de estilo no sentido habitual (composição hábil; é neste sentido que *Ela só dançou um Verão,* filme epidérmico e sem prolongamentos interiores, tem estilo), que de escrita cinematográfica. Pela sua dupla conjugação, no presente e no passado, pelas suas elipses narrativas que deixam à imaginação do espectador um campo especulativo assaz extenso, *Jogos de Verão* apresenta-se, de facto, como um romance filmado em vez de escrito.

O presente contém a acção dramática em vias de desenvolvimento; o passado — que constitui, de resto, o essencial do filme—contém uma acção já desenrolada que intervém, sob a forma de re-

cordação, para modificar o presente. Esta influência insensível do passado sobre o presente só posteriormente se torna, com efeito, perceptível à heroína — e ao espectador —. Porque o último regresso ao presente, no fim do filme, vem trazer uma conclusão *realista* a uma história que se desenvolvia à maneira *romântica*. No início de *Jogos de Verão,* Maria é uma espécie de «títere», pintada e mecânica, pronta uma vez por todas, ao que parece, para a vida em Sociedade, quer dizer: para a comédia humana. É no teatro, esse mundo artificial, que ela é posta em situação. Depois da sua viagem ao passado, ela deixa cair a máscara. Tirando a pintura diante do espelho, Maria faz o gesto que fará Calvero em *Luzes da Ribalta,* o gesto que destrói a comédia para deixar o ser enfrentar-se a si próprio, desmascarado. E é neste momento que ela se encontra e decide viver *realmente*. É, pois, por demais evidente que o emprego do «flash-back» não é, aqui, simples figura de estilo. Em *Ela só dançou um Verão* o «flash-back» sucedia a um momento dramático com a única finalidade de atrair a atenção do espectador. Mas o triste amante da rapariga morta não tinha sofrido nenhuma evolução quando a câmara retomava a narrativa no presente. Aqui, é não sòmente a estrutura dramática da obra que depende desta construção, mas ainda a densidade humana do personagem principal. Através da história de Maria, Bergman encontra a sua própria juventude, mas isto não é simplesmente para descrever um enternecimento sentimental ligado à nostalgia dos amores da adolescência. A Maria do presente, notemo-lo de passagem, tem a idade de Bergman e Birger Malmsten, o habitual protagonista masculino que deixa a boca da cena, onde ocupava sempre o primeiro lugar, para o ceder a Maj-Britt Nilsson. Esta transformação

subtil introduz, por outro lado, um tema que tomará futuramente um lugar mais e mais importante: o dos três estados do amor — amor dos adolescentes românticos, amor dos loucos votados aos vãos jogos eróticos, enfim, amor dos seres suficientemente amadurecidos para conhecerem o preço dos sentimentos.

Porque Maria conhece estes três estados, um por um. O primeiro, durante o seu idílio com Henrik; o segundo, no período de desvario que segue a morte de Henrik e a atira para os braços cínicos do «Tio Erland» (George Fundqvist); o terceiro no momento em que se decide a recomeçar a vida com David.

O rigor e a beleza, simultâneos, de *Jogos de Verão* vêm desta concentração dos três estados num só personagem. Presente e passado estão ìntimamente ligados. Já não são manifestações diferentes do tempo, mas o próprio tempo, no seio do qual corre o grande rio da vida que abraça os seres e as coisas. Já não é a artificial duração cinematográfica de *Ela só dançou um Verão,* mas uma duração romanesca, transcrita aqui pelos meios de cinema. O centro do filme *«é Maria de A a Z, não é o infeliz idílio Maria-Henrik»* (1).

Eis, pois, o primeiro retrato completo da mulher na obra de Bergman. Completo, já que descreve todas as idades do amor duma heroína no limiar da maturidade que, meditando sobre a sua existência, vai reflectir sobre *o sentido da existência*. Estamos em 1950. Sete anos mais tarde, Bergman tomará por herói dum filme um homem nos umbrais da morte, que fará a mesma meditação. Não se encontra já, em *Jogos de Verão,* este canto de morangos silvestres onde os namorados

(1) Gilbert Salachas. «Télé-Ciné», n.º 78 (Out. 58).

se refugiam ([1]), como esse par que o velho Isak Borg voltará a ver, num filme que iria chamar-se, precisamente *Os Morangos Silvestres*?

Se *Jogos de Verão* parece ter uma conclusão optimista, fechando-se sobre o triunfo da Vida, é necessário verificar que, neste filme, a Morte está constantemente presente. Porque viver é morrer lentamente, desde que se aceitem as leis duma Sociedade que nos obriga a usar uma máscara. Que é Maria sob a sua pintura lívida de bailarina, à luz fria e branca que ilumina o ensaio de «O Lago dos Cisnes», senão uma morta-viva? Que outra coisa é esta casa branca e vazia onde Maria regressa e encontra o Tio Erland, testemunha da sua passada felicidade, senão a morada da Morte? Quem é este mestre de *ballet* hoffmanesco (Stig Olin), que faz a Maria considerações estranhas sobre o ofício de dançarina, senão uma encarnação da Morte? Quem é esta velha mulher de negro, mal encarada, que ela cruzou no caminho, senão uma das outras encarnações da Morte? E se todo o presente de Maria está banhado por esta claridade fúnebre, está-o por causa do trágico idílio, tão breve como o Verão sueco, que lhe fez tomar, para sempre, consciência desta invisível presença. A asa negra da Morte estende-se sobre todo o filme e isto muito antes de Henrik partir, absurdamente, a coluna vertebral contra os rochedos. No próprio coração do idílio, no silêncio que banha a natureza ensolarada, os namorados retêm a respiração e o crepúsculo cai sobre eles como uma advertência. Fiel herdeiro de uma tradição romântica nórdica, cuja transcrição cinematográfica se encontra já

([1]) A heroína de *A Sede* colhia também os *Morangos Silvestres* na sua juventude.

nos filmes de Victor Sjöstrom, Bergman semeia, ao longo do seu filme, graças a símbolos de uma desconcertante simplicidade (nuvem inquietante que a câmara fixa, barulho do vento e da água, o sol deitando-se sobre os fiordes, aves nocturnas, animais domésticos e silhuetas com contornos fantasmagóricos), uma atmosfera insólita na qual descobre a omnipresença da Morte. Após o seu primeiro beijo, Maria e Henrik entram em casa, onde o Tio Erland, meio ébrio, toca piano no grande salão deserto, à luz inquietante das velas. É no crepúsculo que a velha tia de Henrik, doente de cama, joga xadrez com o sinistro pastor, e quando, um pouco mais tarde, Henrik, no pavilhão que abriga os seus amores, esboça caricaturas numa capa de disco, estas tornam-se desenhos animados ([1]) e vê-se nelas Henrik matar a tia, cujo espectro o persegue em seguida, acompanhado do pastor. O grito da coruja interrompe um duo de amor e, no dia seguinte, Henrik mata-se. No hospital Maria, mergulhada na dor, vê-o morrer.

O surdo encantamento que se desprende do filme é quase inteiramente devido a este clima estranho — que se apoia na poesia nórdica da natureza ùnicamente para melhor a transcender. Da inquietação passa-se à angústia — não será esta angústia a mesma que se formulava já, em termos literários, em *A Prisão?* Porque é efémera a felicidade? Maria, risonha, despreocupada e mimada, e garrida também, nunca se tinha posto problemas. A morte de Henrik abre-lhe os olhos para o mundo. Este aperto no coração que ela sentia às vezes, no meio da sua felicidade, vai-se tornar uma angústia permanente. Existencial,

([1]) O equivalente do filme no sótão de *A Prisão.*

como em *A Prisão*. «— *Então nada tem sentido?*» pergunta Maria ao Tio Erland, esse folião desencantado que a deseja e se vai encarniçar em destruir nela a ideia de esperança. «— *Não, minha filha,* responde ele, *no fim de contas, nada tem sentido.*»

E é então a exclamação, hoje famosa, «*Não creio que Deus exista e, se existe, odeio-o. Se estivesse diante de mim cuspia-lhe na cara.*»

Réplica de Maria, a quem a dor enlouquece. Ela, realmente, não nega a existência de Deus, mas vê-o, à semelhança da sua vida, silencioso como um deserto. Um Deus que deixa a vida sem sentido não existe *enquanto símbolo religioso*. É uma posição a um tempo ateísta e mística, o reflexo dum desencantamento. No espírito de Maria, Deus não existe porque não lhe deu a felicidade, ou antes, porque lha retirou depois dum momento demasiado breve. Maria não tinha, nem o sentido do pecado, nem o do mal; o seu comportamento muito livre com Henrik prova-o. Continuará a ignorar o pecado, mas descobrirá a Morte, que já não a abandonará mais. A sua blasfémia não é senão uma forma da dor, porque Maria, como todos os personagens de Bergman, é um ser para o qual se põe primeiramente, e com insistência, o problema da felicidade terrena. Maria faz a aprendizagem da desesperança. Se escapa ao desespero, treze anos depois, não é por ter mergulhado um olhar sereno no céu e haver descoberto Deus e a vida eterna, é sim por se ter resignado a suportar a sorte que lhe fora destinada. O optimismo de Bergman não é, pois, senão o reverso lúcido do seu pessimismo. Maria rejeita a sua concepção romântica do amor (só se ama uma vez, e para sempre) para aceitar as cinzas da realidade. O amor é múltiplo e diverso; pode ser perpètuamente recomeçado; mas, na sua re-

petição, faça-se o que se fizer, degradar-se-á. Em conclusão, para Maria, David ou um outro, já não tem importância — desde que ela consinta em ver claro nisto.

A exemplo dos primeiros filmes de Bergman, depois de *A Prisão* e de *A Sede* (continuando a ser, parece, *Rumo à Felicidade,* juntamente com *Música nas Trevas*, uma excepção), *Jogos de Verão* termina num compromisso: a vida aceite com conhecimento de causa, ao lado dum outro ser, porque não se pode viver só. Em conclusão, escapa-se provisòriamente à angústia de viver escapando à solidão. Mas, em *Jogos de Verão,* a utilização do espaço e do tempo permite alargar o tema e preludiar uma reflexão mais vasta. Deixando a «porta-fechada», o mundo de Bergman toma naturalmente uma outra dimensão. Pela primeira vez (exceptuando sempre *Rumo à Felicidade,* com outras preocupações) o erotismo encontra-se aí em estado puro [1]. É o prolongamento natural do amor, a aproximação instintiva para o «outro», a fusão. O amor resolve o problema da solidão, e, por isso mesmo, resolveria todos os outros se a morte não viesse quebrar o idílio estival. Aceitando, mais tarde, David, é um companheiro de grilheta que Maria escolhe (como em *A Sede, A Prisão,* etc.) e já não aquele outro «ela própria...» da idade de ouro romântica.

Se bem que trate novamente de Deus, *Jogos de Verão* não contém explìcitamente uma mensagem. Contenta-se em expor, com uma grande sobriedade e uma coerência intensa que não existia em *A Prisão,* temas que se encontrarão sempre nos filmes de Bergman: o Amor, a Vida, a Morte,

[1] A iniciação de Maria na vida de aventuras, pelo Tio Erland, não é senão evocada.

cada um destes grandes temas introduzindo, por seu lado, temas anexos. Este filme, este belíssimo filme é *«uma sinfonia triste como a carne donde se desprende um insidioso perfume a morte»* [1]. E compreendemos agora o porquê deste mergulho na adolescência — depois de *A Sede*, depois de *Rumo à Felicidade*, *Jogos de Verão* é um balanço, uma reflexão, já não sobre o papel do artista, mas sobre o sentido da vida, *cujo curso é irreversível.* Não é mais a angústia do herói romântico--existencialista, que aqui repete uma última vez, pela boca de Birger Malmsten, «Ninguém gosta de mim excepto o meu cão». É esta angústia do ser que descobre, como um pesadelo, a interdependência da vida e da morte, e que se sente chocado com o mistério da criação, sem encontrar resposta para as grandes questões que esta angústia o leva a formular.

Tudo concorre para criar esta angústia: a música de Erik Nordgren, a fotografia de Gunnar Fischer e de Bengt Jarnmark, duma brancura lunar na narração do presente ou na das cenas de crepúsculo, dum alucinante brilho metálico nas cenas de sol. Falou-se de iluminações expressionistas, ainda que este estilo de imagens seja tìpicamente sueco e releve duma tradição pictural, dentro da qual a paisagem e as ambiências visuais traduzem, dum modo simultâneamente plástico e simbólico, o estado de alma dos personagens. Mas deixemos falar Bergman:

Alguns jornalistas franceses comparam-me aos expressionistas alemães... Isto é um desconhecimento total dos factos... Nós temos tradições puramente autóctones... E temo-las ilustrado

(1) Yves Cheylan in «Ecrans Lyonnais», n.º 57 (29-Abr.-59).

através do cinema, muito antes dos primeiros balbuceios dos estúdios de Berlim... Não nego, de forma nenhuma, o imenso talento dos grandes criadores alemães... Mas a nossa nevrose não tem nada de germânica... A atmosfera do Báltico e o sol frio que nos ilumina, encarregam-se ràpidamente de arredondar os ângulos e de purificar o meio ambiente... [1]

Por outro lado, este estilo sueco é feito para impressionar o espectador, excitando a sua sensibilidade através da correspondência afectiva. Não encontramos nada de semelhante no expressionismo alemão, arte visionária que, segundo o teórico Kasimir Edschmid, *se dirige contra a «desintegração atómica» do impressionismo, que reflecte as equívocas correcções da natureza, a sua diversidade inquietante, os seus cambiantes efémeros... e... luta, simultâneamente, contra a decalcomania burguesa do naturalismo e contra o fim mesquinho de fotografar a natureza ou a vida quotidiana; o mundo existe; seria absurdo reproduzi-lo tal qual, puramente, simplesmente* [2].

Condenados pelo expressionismo, como elementos duma falsa realidade, a natureza e a psicologia desaparecem do cinema mudo alemão. A confusão que se instaurou, a propósito de Bergman como de muitos outros, parte, sobretudo, da utilização simbólica das luzes e dos objectos, fórmula do expressionismo retomada por um Sternberg ou por um Marcel Carné. Os primeiros filmes de Bergman (assinalámo-lo a propósito de

(1) Jean Béranger «Ingmar Bergman et ses filmes», p. 85 (Editions du Terrain Vague).

(2) Comentado por Lotte Eisner em «O écran demoníaco». Publicado em língua portuguesa pela Editorial Aster, Lisboa (N. do T.)

Eterna Miragem) possuem um lado expressionista, por ter recolhido esta herança. Mas *Jogos de Verão* só sofreu uma influência, e sueca: a de Victor Sjöstrom, que Bergman reconhece como seu mestre — não, como sublinha justamente Georges Sadoul [1], o Sjöstrom de *A Carruagem Fantasma*, mas o de *Ingeborg Holm*, o de o *Relógio Quebrado*, o de *Os Proscritos*, o de *O Vento*.

Encontrar-se-á, pois, pouco modernismo na narração de *Jogos de Verão*, filme que, no entanto, alcança uma perfeição nunca antes atingida por Bergman. Os comentários «off» de Maria, os encadeamentos clássicos, a montagem fiel ao ritmo do cinema de 1930, os enquadramentos concebidos muitas vezes com uma certa garridice, não lançam uma estética original.

O milagre, em Bergman, é que ele consegue integrar, numa encenação brilhante (mas que noutro se qualificaria fàcilmente de formalista), elementos de estilo diversos, para não dizer díspares, cuja fusão se faz no desenvolvimento dramático da narração. A perfeição íntima de *Jogos de Verão* leva-nos a esta verificação, que continuará válida posteriormente: o cinema de Bergman é um cinema explícito, onde o que deve ser dito o é sempre, da maneira mais directa. É necessário falar ao espectador e, para se fazer entender, Bergman não hesitará, por vezes, em recorrer aos efeitos mais grosseiros [2].

---

[1] In «Lettres Françaises», n.º 770, 23-Abr.-59. «Bergman au sommet de son art».

[2] A 21 de Abril de 1959, no Círculo Sueco, Ingmar Bergman, vindo a Paris para apresentar no Teatro das Nações uma peça do seu compatriota e homónimo Hjalmar Bergman, com a sua companhia do Teatro de Malmö, declarava, a propósito duma pergunta que lhe fizeram no decorrer duma conferência de imprensa, que os filmes franceses que preferia eram — além dos de Tati — *Os*

Acha que o que diz toca o homem moderno face aos problemas da existência — muito para além do evidente particularismo local. Donde, sem dúvida, o considerável sucesso no estrangeiro duma obra pouco a pouco descoberta na sua unidade, duma obra reconstituída cronològicamente, onde os mesmos problemas reaparecem, onde se lê claramente — uma vez feita a iniciação — o pensamento dum criador, que é um homem antes de ser um artista; um homem da era atómica para quem já não é tão simples como na Idade Média crer, ou não crer, em Deus, e que se pergunta (como em *A Prisão*, mas de forma diferente) o que é necessário fazer para viver, não obstante a angústia de existir, não obstante a constante ameaça da morte e a fragilidade do amor e de todas as coisas humanas.

---

primeiros filmes de André Cayatte. Não penso que seja preciso ver nisto um capricho. Não é segredo para ninguém que Ingmar Bergman conhece mal o cinema francês contemporâneo. Mas se, por primeiros filmes de Cayatte, quer dizer — o que não esclarece — os que vão de *Pedro e João* (1943) a *Fez-se Justiça* (1950), inclusive, parece-me que não há razão para um tal pasmo irónico. Estes primeiros filmes de Cayatte eram sólidos melodramas, feitos para impressionar o público — e que impressionavam mesmo — onde a utilização dos efeitos visuais, bem como a colocação dos actores, testemunhavam uma habilidade que não caíra ainda na declamação oratória. Nota-se muitas vezes nos argumentos de Bergman um gosto pelas histórias cor-de-rosa, perfeitamente construídas, e é preciso não esquecer que o melodrama, hoje desacreditado, foi, no século XIX, um género de teatro popular autênticamente válido. *Pedro e João, O Ultimo «sou», Roger A Vergonha, O Cantor Desconhecido, O Verso das Cartas, Os Amantes de Verona* e *Fez-se Justiça* — se, de facto, se trata destes — podem perfeitamente ter agradado a Bergman, pela sua construção dramática e pelo seu desenvolvimento directo. O que não quer dizer que Bergman seja sequer um mínimo, comparável a André Cayarte; mas o homem de teatro que existe nele pode gostar deste cinema.

CAPITULO V

O MUNDO DAS MULHERES

> O mundo das mulheres é o meu universo. Nele evoluo, pode ser que mal, mas nenhum homem se pode gabar de saber desembaraçar-se nele completamente.
>
> INGMAR BERGMAN

No mesmo ano que *Jogos de Verão,* sobre um argumento de Herbert Grevenius, Bergman realiza um filme que nós, com certeza, nunca teremos ocasião de ver: *Tal coisa não acontecerá aqui.* Trata-se duma obra de circunstância, duma espécie de nota falsa que, de resto, não temos que julgar já que não a conhecemos. Eis o que diz a propósito Jean Béranger, no seu livro:

«Para forçar refugiados políticos a servir a sua causa, agentes secretos de uma potência estrangeira chegam a Estocolmo, introduzem-se junto desses refugiados e ameaçam-nos, em caso de recusa, de tomarem medidas coercivas contra aqueles membros da sua família que não puderam fugir a tempo».

Sendo 1950 o ano da guerra da Coreia, será de espantar ver a Suécia (em equilíbrio instável

entre os dois blocos e não excessivamente segura de ser poupada numa nova guerra) sacrificar a um género que, na América, proliferava já e que se baptizou de «série anti-vermelha»?

A vedeta Signe Hasso interpretava o papel de Vera, a refugiada encurralada em Estocolmo por esses «agentes duma potência estrangeira» não designada, mas à qual se podia, fàcilmente, dar um nome.

Vejamos o comentário de Jean Béranger:

«Bergman lamenta ter realizado este filme porque lhe foi censurado o ter-se atido a uma potência determinada, quando ele procurava, sobretudo, denunciar os métodos da pressão que são um pouco a realidade das polícias secretas de todas as grandes nações. O argumento de Grevénius não se prestava apenas, é verdade, a alusões genéricas. E Bergman foi arrastado, mau grado ele, na «politização» das suas ideias generosas. Jurou, depois disto, nunca mais participar em nenhuma empresa de propaganda, qualquer que fosse.»

É inútil instruir este processo.

Em 1951, a indústria cinematográfica sueca sofre uma grave crise. Nenhum grande filme foi produzido esse ano. A actividade de Bergman exerceu-se então no domínio do filme publicitário. Resultado: nove curtas-metragens de propaganda para uma marca de sabão. Na mesma altura, Bergman realiza uma emissão radiofónica: *A Cidade,* onde «a Morte toma a aparência dum caixeiro-viajante chamado Oliver Mortis», onde um casal se tortura, com as mesmas palavras dos casais cinematográficos, onde reaparecem os temas e as preocupações que conhecemos [1].

---

[1] Ver o livro de Jean Béranger, que contém alguns extractos característicos do texto desta emissão.

Com efeito, após um intervalo bastante grande, e sucedendo a *Jogos de Verão*—filme estranho e belo como uma meditação de velada fúnebre — eis *Mulheres à espera*, filme de «sketches» sem nexo, no qual Bergman faz o balanço de forças antes de expandir a sua inspiração.

Uma vila de Verão à beira dum lago. Quatro mulheres esperam os seus maridos, os quatro irmãos Lobélius. Apartando a lã ou tomando café, elas confiam uma às outras alguns episódios das suas vidas conjugais. A irmã mais nova duma delas assiste à conversa. As considerações assaz desabusadas das quatro mulheres, acerca do amor e do casamento, não a impedirão de partir com Henrik, o filho da mais velha das cunhadas, para «viver a sua vida».

Este argumento original é construído sobre uma situação semelhante à do filme de Mankiewicz, *Uma carta para três viúvas*. Conhecê-lo-ia Bergman? Em todo o caso, o desenvolvimento da situação é muito diferente. Mankiewicz, através das suas três heroínas, procurava fazer uma espécie de retrato-mecânico da mulher americana, e o seu filme tingia-a abertamente de misoginia. Em Bergman, os retratos são individuais e não se trata de misoginia. Não obstante os seus defeitos, os seus instintos de dominação afectiva, a mulher é a rainha deste universo no centro do qual ela está colocada como uma humana, frágil e fascinante encarnação da vida e do amor. Quanto ao resto, o argumento de Bergman (ao contrário do de Mankiewicz) é mal construído; o ponto de partida parece um pouco arbitrário e puramente teatral. Imagina-se bastante bem a peça em três actos (a mais velha das cunhadas não dizendo finalmente senão algumas palavras) onde, na clausura enchapelada do serão, cada uma falaria por sua vez, os maridos só chegando no fim, enquanto a irmã de Marta foge. Mas o que o teatro não podia mostrar neste caso — a menos que visualizasse esquemàticamente as recordações — o cinema fá-lo reviver. *Mulheres à espera* é, pois, uma série de regressos no tempo ilustrando três situações diferentes.

Rakel (Anita Björk), que é uma frustrada, enganou um dia o seu pouco satisfatório marido, Eugen (Karle Arne Holmsten), com um enfatuado amigo de infância, Kaj (Jarl Kulle). Eugen, após uma disputa violenta e uma paródia de suicídio, apercebeu-se de que não podia passar apaziguados (Karin-Fredrik).

Marta (Maj-Britt Nilsson) encontrou em Paris, onde era estudante, a «ovelha ranhosa» da família Lobélius, Martin (Birger Malmsten). Martin julgava-se um grande pintor; chamado pelos irmãos que, quando o pai morreu, lhe cortaram a mesada, regressou a Estocolmo, sem saber que Marta estava à espera dum bébé. De regresso, por seu lado, à Suécia, Marta terá o filho recusando voltar a ver Martin — aceitará desposá-lo após o nascimento da criança.

Karin (Eva Dahlbeck) é a esposa mundana e muito decorativa de Fredrik (Gunnar Björnstrand), que se julga o génio da família. Este industrial está demasiado ocupado pelos seus negócios para consagrar muito tempo a sua mulher. Uma avaria de ascensor imobilizou uma noite inteira, entre dois andares, o casal ligeiramente alegre que voltava duma festa; Karin e Fredrik, juntos desde há muito pela primeira vez, fizeram, com humor, o seu exame de consciência, após o que, cheios de ternura, decidiram partir para uma nova viagem de núpcias, no dia seguinte. Mas,

no dia seguinte, Fredrik era novamente absorvido pelos seus negócios e... tudo recomeçou.

Desta rápida visão do argumento retenhamos que ele ilustra o tema dos «três estados do amor» que se encontra em *Jogos de Verão:* o amor adolescente (Marta-Martin), a embotada coexistência (Rakel-Eugen), a lúcida ternura dos adultos apaziguados (Karin-Fredrik).

Mulheres à espera é um filme que não pode suscitar muitas interpretações contraditórias. Pergunta-se simplesmente se o casamento pode ou não realizar a felicidade. Os problemas de coração são tratados aí segundo esquemas conhecidos, embora examinados *do ponto de vista das mulheres*, o que faz toda a originalidade deste filme menor, espécie de ponte entre *Jogos de Verão* e *Monika*. A permanência da inspiração de Bergman encontra-se aqui fàcilmente.

O casal strindberguiano de *A Sede*: Rakel-Eugen, que se tortura e se devora à toa, lambe as suas feridas, e se desloca num clima de erotismo tenso (parece que o marido é impotente e, de qualquer modo, Rakel vive frustrada como mãe, à semelhança de Rut). Jean Béranger diz-nos mesmo que esta situação era tratada numa peça escrita em 1946, *Rakel e o porteiro do cinema* (1), cujos heróis tinham os mesmos nomes.

A presença de Anita Björk, a inolvidável *Menina Júlia* de Sjöberg, cujo rosto aparece aqui como que calcinado, marcado por uma dura resignação, bastava, contudo, para nos fazer evocar Strindberg.

O casal de *Jogos de Verão,* Marta-Martin (interpretados pelos mesmos actores). Desta vez, o idílio passa-se nas noites quentes de Paris, nos

(1) Opus. cit. p. 37.

Campos Elísios e nos lagos do Bosque de Bolonha. Não acaba por uma morte, mas por um nascimento. Outro aspecto deste casal, o par adolescente Maj-Henrik (Gerd-Andersson—Björn-Bjelvenstam). A irmã mais nova de Marta foge no lago com o filho de Paul e Annette Lobélius (o casal mais velho), para recomeçar a primeira experiência dos adultos: o amor romântico. O seu namorado chama-se Henrik, como Birger Malmsten em *Jogos de Verão.*

Aqui... há aqui algo de novo: o casal da idade madura, quinze anos de casados, a beleza desvanecida e sorridente da mulher, a beata auto-satisfação do marido, a ternura por detrás do humor. Karin-Fredrik ou o aparecimento de dois actores que vão integrar-se na mitologia de Bergman: Eva Dahlbeck-Gunnar Björnstrand. Casal de que é dada uma versão ainda de mais idade, mais desprendida das paixões humanas, com o par Annette (Aino Taube) — Paul Lobélius (Häkan Westergren), de cuja história não saberemos nada a não ser que as suas relações se tingiram pouco a pouco de indiferença e que o seu caso é, por isso, sem história.

Estas variações sobre o amor levam a uma mesma conclusão: a juventude não dura; os sonhos que traz em si não se realizam; os projectos que se fazem no começo da vida são traídos pelos compromissos obrigatórios da existência. Mas a vida a dois é uma necessidade. Todas estas mulheres tiveram o seu flamejar romântico. E ei-las agora, carregadas de filhos queridos, arrastando os chinelos ou tricotando sob a lâmpada, apagadas no hábito. A rapariga que as olha indigna-se. Parte com aquele que ama, persuadida de que ela, ao menos, não estragará a sua vida, não trairá o seu amor.

«Cada qual leva a existência que verdadeiramente tomou a determinação de ter», declara orgulhosamente a sua irmã, depois de lhe ter censurado o seu casamento com Martin *(Deverias ter criado sòzinha o teu filho. Conspurcaste tudo com este compromisso).*

Adivinha-se, contudo, que um dia virá em que ela será também, esposa e mãe de família, semelhante às outras.

A um tempo compromisso e simplificação social, o casamento é considerado por Bergman fora de todas as convenções morais e religiosas. Mesmo se não representa a realização assegurada (com efeito, as três narrações, não mais que a atitude de Annette, nada nos dizem sobre a profundidade destas uniões) é o laço que preserva da solidão. Sobretudo, como é o caso aqui, logo que se prolonga, nos filhos.

É esta a razão porque a felicidade mais difícil de atingir é a de Rakel, que é estéril e se esforça por encontrar um equilíbrio no papel maternal que desempenha junto do marido.

«Compreendi que ele não passava duma criança e que era meu dever velar por ele. Apesar de tudo, é bem digno de pena. Sofre muito daquilo que chama «a inanidade da sua existência.»

É por isso que o casamento de Marta, mesmo que o amor da sua juventude tenha sido desiludido, é um casamento conseguido (e realizado), precedido como foi dum nascimento — cujo cerimonial, examinado com ternura e gravidade, é a primeira homenagem directa de Bergman à mãe. Depois de tantos partos clandestinos ou indesejados, de abortos e de complexos de frustração, aparece a mulher radiosa nos sofrimentos da maternidade realizada. Marta tem o seu filho sem se pôr problemas e alcança assim a *sua* vitória.

É por isso que a existência mundana de Karin, como a monótona vida quotidiana de Annette, não representam derrotas. As crianças têm um papel benéfico, mesmo quando crescem e se preparam, por sua vez, para entrar no ciclo de conflitos e tormentos da vida.

Mulheres à espera representa um passo em frente, pois que, mau grado os compromissos, Annette, Karin e Marta colheram frutos que suas irmãs de *A Prisão*, de *A Sede* e de *Jogos de Verão*, não puderam saborear. O que, por outro lado, não as impede de continuar, para além deste serão das revelações, a esperar *outra coisa*, um *absoluto* que está na própria natureza da mulher esperar toda a vida. Uma frase de Annette a propósito do marido resume a concepção feminina do amor, «da possessão integral, que jamais chega a satisfazer-se.»

«Eu não posso amarrar o seu corpo ao meu. Não posso arrancar-lhe os olhos para o tornar cego e dependente de mim. Não posso mesmo tomá-lo nos braços para o embalar, quando o sinto triste e pensativo...»

O casamento repousa pois, para Bergman, sobre uma sabedoria adquirida, uma serenidade enternecida; ele é a prova do amor, que já não brilha senão por clarões depressa eclipsados, o abrigo mais ou menos duradouro das recordações, de hábitos, de intimidades carnais, que protege do desgaste dos dias (1).

No plano técnico, o filme é feito de elementos díspares, como se Bergman tivesse querido dar a cada um dos «sketches» um estilo correspondente à visão de cada uma das heroínas. A falta de rigor

---

(1) Xavier Tilliette in «Études», Fevereiro 59, *Reflets sur Ingmar Bergman.*

dramático do argumento, como a saborosa disparidade da encenação, não dão a *Mulheres à espera* uma unidade que sòmente se encontra na direcção dos actores. Não deixemos de sublinhar, de passagem, que Bergman, nesta época, já tem o hábito de trabalhar em cinema com comediantes que, por outro lado, dirige no teatro e de que conhece perfeitamente a personalidade e as possibilidades [1].

Em *Mulheres à espera*, o primeiro lugar é, naturalmente, dado às mulheres. Vistos pelas suas companheiras, os maridos são um tanto cobardes, mentirosos, hipócritas e fracos. É uma tradição que vai instaurar-se a partir deste filme.

Quanto à encenação pròpriamente dita, é eficaz, como sempre, não obstante os seus defeitos. O papel de Rakel está organizado segundo uma estrutura um tanto teatral. Bergman utiliza aqui insistentemente efeitos simbólicos (o boneco de celulóide mutilado que, à beira de água, Kaj endireita, antes de ir ter com Rakel na cabine onde ela se lhe dá, alusão freudiana aos peixes, o revólver de Eugen «brincando com o fogo»). O de Marta deve todo o seu interesse a uma ideia engenhosa: um «flash-back» no interior do próprio «flash-back», no momento em que, na sala de partos, Maj-Britt Nilsson adormece sob a máscara. Figura de estilo que não é gratuita, pois que parte duma necessidade intensa e se encontra de algum modo «segregada» pela encenação — mostrando-nos a um tempo as recordações de Marta e as suas próprias reacções interiores no momento do trabalho do parto. As primeiras dores são acompanhadas nela dum cachão de imagens quase de pesadelo (coxas afastadas, pernas levantadas no ar) reconstituindo pouco a pouco, na associação simbólica do subconsciente, o espectáculo da «boite» nocturna de Paris onde tudo começara para ela e Martin. Que importa, pois, que a visão de Paris, nas suas luzes muito suecas, seja idêntica à duma capital para turistas?! [1] Neste turbilhão de impressões captadas, de recordações construídas e de efeitos bem utilizados, rompe uma imagem sublime: Maj-Britt Nilsson, acordando a rir sobre a mesa de operações, ao choro do filho acabado de nascer, logo após ter sonhado, nos vapores do clorofórmio, uma felicidade a três, ainda impossível.

O papel de Karin, enfim, é um pedaço de virtuosismo assaz atordoante. Possui o rigor que falta nos outros dois. Escrito por medida para os dois actores que fazem a sua entrada no mundo bergmaniano, Eva Dahlbeck e Gunnar Björnstrand, desenrola-se quase inteiramente num ascensor imobilizado por uma avaria. Situação teatral, diremos, mas reconsiderada em termos cinematográficos. Após a sequência do carro, seguida de longos planos fixos onde os actores dialogam num tom que evoca ao mesmo tempo Marivaux e Feydeau, esta sequência do ascensor tira a sua originalidade estilística de um pormenor, no entanto, pouco realista: a presença dum espelho numa das paredes da cabine.

Encontra-se assim resolvido o problema da direcção de actores neste espaço exíguo e perfeitamente fechado; assim se evita o desdobramento campo-contra-campo, clássico da «cena a dois».

---

(1) Eva Dahlbeck (in «Cinéma 58», Julho-Agosto) e Ake Gronberg (in «Le Monde» 23-12-58), por outro lado, explicaram, de modo bastante diferente, os métodos de trabalho de Bergman neste domínio.

(1) Por outro lado encontram-se aqui — homenagem discreta a Carné — alguns planos ensolarados do Canal St. Martin, nas proximidades do Hotel du Nord.

Simples figura de estilo? Não, pois que, por outro lado, o tema do espelho — de que não falámos ainda (senão para assinalar esse plano característico de *Jogos de Verão* onde Maria tira a pintura no camarim, perscrutando a sua própria imagem) — aparece frequentemente em Bergman. Pois que Bergman faz do espelho o instrumento da reflexão, o lugar privilegiado onde o ser se desdobra e se interroga, onde é surpreendido e deixado sem defesa. Os espelhos abundam nos filmes de Bergman. Classificar a nomenclatura não teria, sem dúvida, senão um interesse anedótico, pois é muito possível também que se possa encontrar, na sua utilização, um legado do expressionismo alemão. De *A Prisão* a *Mulheres à espera*, estão semeados um pouco por toda a parte, como ratoeiras, sendo aí, muitas vezes, os personagens fotografados, *quando não se estão a olhar*. Em *Jogos de Verão*, o espelho é o testemunho do tempo, da solidão, da velhice (1).

Em *Mulheres à espera*, o papel dos espelhos é importante: Rakel, cortejada por Kaj, Marta à partida para a clínica, contemplam-se neles. É no seu espelhinho de bolso que Marta, que arranja a cara, vê aparecer Martin (sequência da «boite» nocturna). Interrogação, meditação, descoberta. O espelho do ascensor alarga o espaço e serve a encenação, concretizando o «minuto da verdade» dos esposos. Isolados do mundo

(1) Em *Sommarleck* basta um olhar ao espelho para que Maj-Britt Nilsson parta, como Orfeu e Lancelote, à procura do paraíso perdido e do tempo reencontrado (Jean-Luc Godard: Bergmanorama, in «Les Cahiers du Cinéma», Julho de 1958, n.º 85). Notemos também que Bergman não esconde a sua admiração por Cocteau — que se entrega, com os espelhos, a verdadeiros malabarismos intelectuais.

exterior e confrontados consigo próprios, Karin e Fredrik Lobélius já não podem mentir-se e a sua chocarrice é, de certo modo, um comentário extra a uma realidade que o espelho revela melhor que as suas caras, acostumadas aos sorrisos mundanos, à ligeireza de mando, aos artifícios da vida social.

Acontece que na obra dum autor particularmente fecundo, certos filmes menores sejam mais reveladores duma temática que outros, mais acabados, mais polidos e mais ricos de substância. É o caso, para Bergman, com *Mulheres à espera*, simples esboço sobre temas conhecidos e a desenvolver. No momento de abandonar a casa de seus pais, Marta, pesada pela gravidez quase no fim, apercebe, por detrás do vidro meio opaco duma porta, uma espantosa silhueta negra *«Por um momento, acreditei ver a Morte»*, diz ela. Não era senão um visitante que se enganara e a ideia da morte desaparece pouco depois sob a da vida triunfante.

Reconhece-se aqui, numa simples sequência, a preocupação fundamental de Bergman.

O VERÃO COM MONIKA

Após ter tentado dissuadir a sua jovem irmã de fugir, Marta, nos últimos planos de *Mulheres à espera*, confiava-se a Paul Lobélius, pai do companheiro de fuga de Maj; vendo afastar-se no lago o barquito dos namorados, Paul concluía com serenidade:

«Deixa-os partir. Voltarão um dia. O essencial é que tenham a sensação de fazer algo de proibido... Deixa-os aproveitar o seu Verão. As feridas, a sabedoria e os outros embrutecimentos, conhecê-los-ão bem depressa.»

O ciclo de *Jogos de Verão* recomeçava, mas todos de antemão sabiam que ele acabaria pela destruição inevitável do amor romântico.

Como para propor a continuação das aventuras de Maj e Henrik ou uma nova versão das de Henrik e Maria, Bergman encadeia directamente em *O Verão com Monika.* O meio social mudou. Monika (Harriett Andersson) sai dum bairro operário de Estocolmo, onde vive entre a mãe, suja e resignada, o pai bêbado e uma ninhada de cinco crianças. Trabalha num mercado de peixe. Já não é virgem, bem entendido — as promiscuidades da família e do trabalho iniciaram-na muito cedo nas realidades sexuais. Como num romance naturalista, é grosseira, não é bela, mas é atraente — por causa do seu ar animal, da sua voz rouca e dos seus modos livres. O seu namorado, Harry (Lars Ekbörg) trabalha também: faz entregas em bicicleta. A sua posição social é mais elevada e ele vive só com o pai, que tem um barco a motor. Monika deseja campo, ar puro. Ela decide fàcilmente Harry a «pedir emprestado» o barco e partem os dois para as ilhas do arquipélago, onde partilharão o mesmo saco de dormir e se poderão amar em liberdade. Mas o Verão é breve. Após a euforia dos primeiros dias, o idílio é curto. Um rival, aparecido não se sabe donde, vem destruir a felicidade do casal. É necessário regressar a Estocolmo e Monika está grávida. Harry casa com ela. A criança nasce. Monika não foi feita para a vida conjugal. Abandona Harry, deixando-lhe o bébé.

É o reverso negro de *Jogos de Verão,* o falhanço da aventura adolescente de *Mulheres à espera.* Se a Morte já não está presente no encontro, nem por isso assistimos menos a uma dissolução progressiva do amor após o seu triunfo, e depois à sua desaparição pura e simples. O

tema do «belo Verão» degrada-se no sórdido. Jamais, talvez, Bergman tenho feito sentir mais intensamente ao espectador uma duração cinematográfica que se condensa num só instante. Brevidade da felicidade. *Carpe Diem* (1). Monika sabe-o, e apressa-se a correr nua nas ervas, e dar-se, em plena natureza, ao sol ou ao crepúsculo. Fora do instante, nada existe; a felicidade fugirá, como o amor; é já o Outono. Sim, Monika sabe-o — Monika que, no momento de ceder ao seu antigo namorado, reaparecido sùbitamente, olha a câmara como que para tomar o mundo como testemunha do seu aborrecimento, da sua tristeza e do desprezo que experimenta por si própria.

Bergman regressa a uma certa inspiração dos seus começos, a da *Cidade Portuária* — neo-realista, diremos. E é, ao mesmo tempo, um novo golpe no mito duma Suécia confortável e higiénica. A porcaria e a mediocridade acompanham estes amores de pobres, já de si marcados pela idade ingrata, duma certa banalidade. Obra curiosa, mal construída, de estilo desleixado, estragada por um «bric-à-brac» de imagens a um tempro preciosas na composição e sórdidas na significação. A civilização, adornada com todas as taras naturalistas, é nelas simbòlicamente oposta à vida natural. As inverosimilhanças do argumento são gritantes. E contudo, está desenvolvida com plenitude toda a parte consagrada ao idílio de Verão. Contudo, Bergman sabe encontrar a expressão justa dum momento psicológico determinado: um «travelling» para trás, na alva, sobre o rio e o cais de Estocolmo que desperta, fazem

---

(1) «Aproveita o dia que passa».
Horácio (Odes, I, 11, 8) N. do T.

rebentar a alegria de Monika indo-se para as ilhas. O mesmo «travelling» para diante, e com o mesmo cenário, que adormece, pinta o seu desencantamento no regresso. Estes dois movimentos de máquina, como o olhar de Monika para a câmara, são Bergman do melhor: o Bergman que tão hábil é em tornar sensíveis o estado psicológico e o tempo. O resto é menos convincente e o filme só pela temática tem verdadeira importância [1].

Monika é o amargo sarcasmo do romantismo sentimental, uma espécie de lição dada ao jovem par em fuga de *Mulheres à espera.* Sendo falsificados os sentimentos de Monika e de Harry, a sua evasão deve estar à medida destes sentimentos. Bergman é impiedoso quando diz — com que amargura — aos naturalistas evadidos que de nada serve partir, pois que é sempre necessário regressar. Para levar o sarcasmo o mais longe possível, vai mesmo ao ponto de nos propor uma situação radicalmente inversa daquela com que, de ordinário, termina estas ligações incertas. Não é o rapaz que larga a sua companheira, deixando-lhe o encargo da criança; é a rapariga que se vai, abandonando ao jovem pai o «fruto do amor».

[1] Ignorado aquando do seu primeiro aparecimento em França, *Monika* foi coberto de louvores na sua reaparição em 1958. Os ventos tinham mudado. Mas ir ao ponto de escrever, como Jean-Luc Godard o fez em *Arts* (30 Julho-58), que *«Monika» é o filme mais original do mais original dos cineastas que «é no cinema de hoje o que é no cinema clássico «Nascimento duma Nação», ou ainda que «Monika» é já «E Deus Criou a Mulher» mas conseguido de modo genial, sem uma falha, sem uma quebra, duma total lucidez, tanto no que concerne à construção dramática e moral como à sua valorização, dito doutra maneira: a encenação,* parece-nos nitidamente excessivo. Guardemo-nos de ver em *Monika* a negação da obra de Vadim ou mesmo a do último plano de *«Noites de Cabíria»,* a pretexto de que também Giulieta Masina olha a câmara — cinco anos depois de Harriett Andersson.

À semelhança do filme anterior, *Monika* é um hino à presença feminina, não sendo esta — por outro lado — considerada senão sob o ângulo dum erotismo animal. *Monika* é um filme feito para a actriz Harriett Andersson, nova e fulgurante aparição que vai atravessar a obra de Bergman deixando atrás dela um sulco profundo. Harriett Andersson é inesquecìvelmente Monika, Eva da miséria, da porcaria, do acasalamento bestial, e do desencantamento — porque é constantemente olhada, e dada a ver, como uma obsessão. Se reconhece e detecta fàcilmente a presença do mal, Bergman nem por isso considera a carne com desgosto. Ele próprio o disse: o mundo das mulheres é o seu universo e ele não opta por uma visão simplificada da mulher, tentadora ou redentora, pecadora ou virtuosa, corpo ou alma, ou recìprocamente. Ama, pelo contrário, todos os aspectos da mulher e se exalta a maternidade não é a fim de levar uma espécie de absolvição àquelas que, por outro lado, mostra entregues naturalmente aos seus instintos e arrastando o homem na roda eterna do desejo.

Bergman sabe melhor que ninguém [1] pintar esta complexidade da natureza feminina. Se parece queimar sùbitamente o que adorou na véspera, julgar severamente o que antes considerava com um olhar desprendido e objectivo, não é em função dum maniqueísmo elementar, mas em função duma apreensão atenta da realidade.

[1] Salvo, talvez, Jean Renoir, ainda que este último fique sempre um homem olhando as mulheres, enquanto Bergman se põe — se assim se pode dizer — no lugar delas.

Harriett Andersson, após Maj-Britt Nilsson, não é a mulher reconduzida às suas dimensões estritamente carnais, é *um outro aspecto* deste eterno feminino que amanhã tomará ainda um outro, pois que a mulher é necessária ao homem e é nela que se incarna o sonho da felicidade terrestre, mesmo que esta felicidade não deva durar mais que um Verão, e seja realizada mais pela união dos sexos que pela dos corações.

Erotismo é a palavra-chave de *Monika* e não ao tradicional modo sueco — onde os contra-luz e o barulho da água embelezam os corpos nus duma castidade naturalista que se considera, sem razão, poética.

> *«Depois dos filmes de Gustav Machaty não vi no écran nada tão erótico como Monika, que, de resto, utiliza tão hàbilmente como aqueles os mesmos dois factores: o silêncio e a lentidão. Um terceiro é original: a fealdade de Harriett Andersson, ou, mais exactamente, as suas roupas, sem nenhuma elegância, os seus cabelos despenteados, a sua ausência de pintura, fazem-na escapar aos padrões, todavia infinitamente variados, adoptados pelas vedetas para se tornarem belas. Não acreditamos, pois, que o seu companheiro possa experimentar por ela «amor». Não sente, então, por ela senão um desejo físico, e as imagens nada deixam ignorar da sua vivacidade. E como os espectadores machos se identificam necessàriamente com ele...»* (¹).

Se o maior drama dos personagens de Bergman é viver e a sua maior preocupação encontrar a felicidade para escapar à solidão, a sua primeira distracção é fazer amor, já que fazer amor é encontrar a eternidade no instante. A Suécia é também o país da Europa onde as relações sexuais menos se rodeiam de mistério. A audácia de *Monika* explicar-se-ia desta única maneira. Mas os filmes eróticos suecos, igualmente rigorosos no plano da imagem, não nos dão nunca esta visão dum mundo onde a mulher se oferece e se dá com uma exigência tão voraz.

É aqui que Bergman intervém. Em erotismo, como em amor, ele não se contenta com aflorar a epiderme. É para lá da casca que ele folheia com uma bela despreocupação. O resultado tanto é Maj-Britt Nilsson, que se abandona olhando o céu, como Eva Henning ou Anita Björk, indo para o amor como quem vai para a tortura. Tanto Eva Dahlbeck galanteando a seu bel-prazer, cabeça fria e o corpo quente, como Harriett Andersson, filha fácil dos bairros pobres (mas que é que resta das definições sociais em face desta verdade intrínseca da mulher?), correndo nua para o mar e mergulhando o seu olhar no olho da câmara.

E, tudo isto, é «o mundo das Mulheres».

(¹) Denis Marion «Petit Journal Intime du Cinéma» in «Cahiers du Cinéma», n.º 36, Junho 1954.

CAPÍTULO VI

VIAGEM AO FUNDO DO DESESPERO

A NOITE DOS FEIRANTES

> Para o realizador, como para o equilibrista, o risco é da mesma ordem: o de dar uma queda e matar-se... Vou-vos citar uma experiência muito recente, cuja recordação me dá ainda um arrepio e onde me arrisquei a perder, eu próprio, o equilíbrio. Um produtor, singularmente atrevido, investiu dinheiro num dos meus filmes que, após um ano de actividade intensa, apareceu sob o título de *A Noite dos Feirantes.* A crítica foi, em geral, destrutiva, o público absteve-se, o produtor pôde contar as suas perdas e, quanto a mim, tive de esperar vários anos antes de poder fazer um novo ensaio.
>
> INGMAR BERGMAN
> (in «Cahiers du Cinéma», n.º 61, Julho 58)

A Noite dos Feirantes (1953), que contudo se integra na obra de Bergman, marca nesta obra um parêntesis sombrio. É, aparentemente, o filme negro absoluto, onde nem mesmo brilha

essa pequena luz de esperança que se podia encontrar em *A Prisão, A Sede* e *Jogos de Verão.*

Em *A Noite dos Feirantes,* reaparece o tema «*o inferno, são os outros*» reconsiderado, por outro lado, no tema, a um tempo mais particular e mais vasto, do casal. Já não é o fim do Verão, mas sim o fim do Outono e o começo dum Inverno sem fim: a chuva, a lama, o frio, a solidão e o desânimo. O filme recua no tempo, toma por quadro uma Suécia glacial e selvagem, em 1900; como personagens, os feirantes dum pobre circo ambulante, espécie de boémios transidos que realizam, pela sua condição, o velho sonho dos personagens de Bergman: partir para longe, e que partem sempre para muito mais longe do que quereriam, pois que não sòmente estão condenados a regressar, mas a, pràticamente, jamais pararem; como cenário, um universo barroco, de que todas as coordenadas têm uma significação; para sinal do destino humano, o «flash-back». Novo argumento original de Bergman, mas derrotista; construído como uma peça de teatro, a partir dum estado de crise, mas fragmentado, cheio de obscuridades voluntárias, ou antes, de estranhezas. A narração nunca é clara, porque os acontecimentos que conta, factos para serem apanhados no instante em que acontecem, não podem ser interpretados duma maneira, se não definitiva, pelo menos exacta, nesse instante. *A Noite dos Feirantes,* que esteve a ponto de quebrar a carreira cinematográfica de Bergman, constitui um espectáculo fascinante, mas que se compreende que possa desconcertar e mesmo desanimar um público habituado a ser tratado com mais atenções. Bergman vê muitas vezes o seu pessimismo reprovado pelos compatriotas. Com *A Noite dos Feirantes,* este pessimismo não deixa lugar para um mínimo de conforto moral, e o desenraìza-

mento é, pelo contrário, total. Qualquer que tenha sido o resultado financeiro da empresa, encontra-se, todavia, na Suécia, um produtor disposto a correr este risco, que se imagina mal aceite por um produtor francês, americano ou italiano [1]. E *A Noite dos Feirantes,* como todos os filmes de Bergman, é dum verdadeiro criador, que aproveitou, muito naturalmente, a ocasião que lhe era oferecida para ir o mais longe possível. Mau grado os ouropéis 1900, este mundo permanece *moderno.*

O director dum circo ambulante, Albert (Ake Gronberg), encontra-se de regresso, pelos acasos da viagem, à cidadezinha onde deixou Agda, sua mulher, e seus filhos, para prosseguir caminho com a amante, a amazona Anna (Harriett Andersson). A tentação da vida burguesa toma-o um momento, mas Agda (Annika Tretow) repele-o. Ela não quer tornar a pôr em causa a quietude da sua existência. Anna, ciumenta, deixa-se ir nos braços dum comediante que a trata como a uma prostituta, a humilha em público e sova cruelmente Albert no decurso duma representação do circo. Albert pensa em suicidar-se. Falta-lhe a coragem. Mata o velho urso que a domadora Alma (Gudrun Brost) arrasta com ela há anos. No dia seguinte a esta crise, pela madrugada, o circo parte de novo. Albert e Anna retornam a sua vida comum de decepção, de rancores e de miséria.

---

[1] Dizemos italiano, porque se tem comparado frequentemente *A Noite dos Feirantes* com *A Estrada* de Fellini, filme também estranho e pouco habitual, onde se encontram algumas semelhanças de inspiração, mas, de facto, bem menos negro, já que termina numa redenção e que o personagem de Gelsomina lhe dá uma nota sentimental destinada, pelo contrário, a «tranquilizar» o público.

Esta linha geral do argumento é bastante simples. Enriquece-a constantemente de incidentes dramáticos que, por vezes, a fazem perder de vista, mas que são todos essenciais.

Nada é dito sobre o modo como começaram as relações de Albert e Anna, casal desequilibrado dum homem adiposo, velho e feio e de uma rapariga jovem e provocante. Pelo contrário, o cocheiro da carripana de Albert conta a este, no começo do filme, antes da paragem da caravana, um episódio singular. Sete anos antes, na mesma região, Alma, a mulher do palhaço Frost (Anders Ek), banhou-se nua no mar, diante dum regimento de artilheiros. O marido teve de a levar às costas, tentando esconder o seu corpo à vista de todos, magoando os pés nos calhaus e caindo nos acidentes do caminho. Frost já não era muito jovem e Alma não passava duma «coquette» fanada. Ambos são hoje horríveis de ver e continuam, Frost em particular, a carregar o peso desta humilhação pública.

É após esta narrativa do cocheiro que começa justamente para Albert uma série de humilhações que vão levá-lo, a ele também, a uma queda irremediável. O circo está numa situação difícil. Para dar algum lustre à representação da noite, Albert decide organizar uma parada «à americana» nas ruas da cidade. Para isto, vai pedir o guarda-roupa emprestado ao director duma companhia teatral. Este (Gunnar Björnstrand) recebe-o, com um desprezo insultante, na sala onde os seus actores ensaiam, enquanto Anna, que o acompanhou, é cortejada por Franz (Hasse Ekman), o jovem primeiro actor da Companhia. O director empresta os fatos, mas Albert sofreu um vexame. Nas ruas, no decorrer da parada, tem seguidamente de capitular perante os grotescos polícias municipais, que proíbem esta ma-

nifestação publicitária. Desencorajado, Albert foi visitar sua mulher e faz-lhe compreender que de boa vontade retomaria a vida conjugal. Rebaixa-se a pedir-lhe que o aceite. Agda recusa. Nova derrota, logo seguida dum rombo moral mais doloroso: Anna, despeitada, foi ter com Franz ao seu camarim e entregou-se-lhe por uma jóia falsa. Albert, deixando a loja de Agda, viu Anna entrar num joalheiro. Na «roulotte», arranca-lhe a verdade. Ei-lo ferido um pouco mais.

É depois da traição de Anna que Albert se aproxima do palhaço Frost. Embebeda-se com ele e decide dar uma representação, essa noite mesmo, com os últimos recursos. Esta representação marca a sua queda mais terrível. Para mais, Anna, durante o seu número, é interpelada por Franz, sentado na primeira fila, duma maneira que não deixa qualquer dúvida sobre as suas passadas relações. Albert, que tenta ridicularizar Franz tirando-lhe o chapéu à chibatada, é esbofeteado pelo actor, que havia descido à pista. Segue-se uma cena de murros que deixa Albert por terra, esgotado, sangrento, vencido e humilhado diante dos seus.

Provação derradeira: a morte que se recusa, porque Albert é demasiado cobarde. A pistola, que virara para a têmpora, quebra a vidraça. Não lhe resta mais, para não perder a face, que matar o *urso de Alma,* por instigação de Frost. Depois do que a vida recomeçará. Não será mais a mesma de antes.

Todos estes incidentes, cuja importância é progressiva, têm por fim levar Albert a identificar-se com Frost, tal como este apareceu na narrativa do cocheiro. Neste sentido, o «flash-back», que parecia anedótico, revela-se duma importância de sintoma. Prefigura o destino de Albert e da sua companhia. Quando Albert mata o urso,

entrega-se a uma autodestruição simbólica suprimindo um animal que, como ele, é velho, ridículo e inútil e vinga-se de Anna, vingando Frost, sendo o urso o companheiro ternamente querido da infeliz Alma. O carácter alegórico desta conclusão, já contida no alegórico regresso do início, constitui, de facto, uma dificuldade de apreensão, mesmo para um público familiarizado com o universo de Bergman.

O emprego paradoxal do «flash-back» desconcerta tanto quanto a ambiguidade das intenções. Será Albert cobarde porque não ousa matar-se ou corajoso porque aceita a sua degradação e corrige um acto falhado por dois simulacros de suicídio, a vidraça partida e o urso executado? Está o casal definitivamente mergulhado na sua infelicidade ou encontra o seu equilíbrio nesta mesma infelicidade (Anna e Albert sorriem-se imperceptìvelmente retomando o seu caminho com o circo)? É pôr o problema do pessimismo de Bergman — que parece, contudo, evidente — apresentando-se o filme como uma viagem ao âmago do desespero, mas que permanece uma definição insuficiente se se quiser ter na devida conta este facto: os personagens de Bergman estão condenados a viver *porque são homens.*

A Noite dos Feirantes é, através do casal, um quadro da condição humana e, também, a total negação do romantismo querido a Bergman e já maltratado em *Monika.* Encontra-se nele a tradição pessimista de Kierkegaard e de Strindberg. Não obstante isto, Bergman conserva uma atitude romântica, pois que se exaspera visìvelmente, segundo a fórmula excelente de René Guyonnet [1], *«por a vida não ser senão o que é, e*

[1] In «Temps Modernes», n.º 142, Dezembro 1957.

porque vivê-la como é faz mal, muitas vezes». É difícil imaginar algo de mais atroz que o calvário do palhaço e de sua mulher. Ora, mau grado o seu simbolismo, à primeira vista cristão, este calvário tem, simplesmente, por fim *significar* a condição do homem preso à terra sem que se lhe ofereça a redenção do pecado ou a esperança numa outra vida. Contudo, o olhar lançado por Bergman sobre este Inferno não é nem objectivo, nem complacente. É doloroso e indignado. Desde então ficará apesar de tudo uma espécie de confiança no homem capaz de suportar tudo isto e não morrer. Não será necessário mais coragem para viver esta vida, tal como se apresenta — e pode-se dizer que após este dia e esta noite de loucura, durante dos quais Albert tocou o fundo, ele chegou à *consciência* da existência e, por isso, se enriqueceu —, do que para se refugiar no nada, tentação demasiado fácil à qual Albert cede um instante? Na última sequência, Frost, o seu destino vivo, lembra-lhe esta tentação, quando lhe fala do seu sonho: vê-se feto, regressado ao ventre de sua mãe, e diminuindo pouco a pouco até não ser mais que um grão.

A resignação final do casal desiludido [1] é, em definitivo, uma aceitação lúcida da *vida*, o grande valor bergmaniano. O casal não se dissocia. Continua este bloco formado contra a solidão e, coisa surpreendente atendendo às suas dissemelhanças, Albert e Anna amam-se. Ciosos um do outro a ponto de procurarem perder-se, eles finalmente não podem deixar-se. Da mesma

[1] Esta resignação, para retomar a comparação com Fellini, opõe-se à resignação cristã de Cabíria, despojada de tudo, mas reencontrando a esperança na atitude franciscana do pobre, que faz da sua miséria total um instrumento de comunhão espiritual com as almas.

maneira que Alma e Frost, entre os quais pode também existir, além do laço do aviltamento suportado em comum, o do amor.

Parece, pois, que no filme, entregando-se pouco a pouco à atenção como um leque que se não pudesse abrir duma só vez, se pode descobrir, como em *A Prisão*, uma atitude existencialista. A fatalidade trágica, herdada do antigo, cede o passo ao livre assumir da existência, tal qual foi dada ao homem. Releiamos AS MOSCAS (*) de Sartre (Acto III, cena II):

ORESTE: Os homens de Argos são os homens. É preciso que eu lhes abra os olhos.

JÚPITER: Pobre gente! Vais-lhes fazer presente da solidão e da vergonha, vais arrancar os panos com que os cobri e mostrar-lhes-ás sùbitamente a sua existência, *a sua obscura e fatal existência, que lhes foi dada para nada.*

ORESTE: Porque lhes recusaria eu o desespero que está em mim, já que é esta a sua parte?

JÚPITER: E que farão eles?

ORESTE: O que quiserem: são livres e *a vida humana começa para lá do desespero.*

Esta última réplica pode-se aplicar à cena final de *A Noite dos Forasteiros*, onde Albert e Anna, no termo da sua experiência, retomam o caminho, lado a lado, em silêncio, com um sorriso apenas esboçado.

Nesta óptica o filme não seria, pois, nem uma profissão de cepticismo, nem uma meditação desabusada, mas uma simples reflexão sobre a liberdade do homem, entendendo Bergman o homem como uma dupla entidade, o casal, e não como um conceito individual. Evidentemente, é difícil dar de *A Noite dos Feirantes* (como, de

(*) Publicado em língua portuguesa pela Editorial Presença, Lisboa.

resto, de todos os grandes filmes de Bergman), uma interpretação definitiva, porque Bergman não trata os seus temas. Desenvolve-os [1].

Chegados a esta conclusão da maneira negra de Bergman (o desastre comercial de *A Noite dos Feirantes* obrigá-lo-á a exprimir-se dum outro modo), temos que concluir que o desenvolvimento se fez no sentido dum humanismo e não duma espiritualidade. Bergman procura resolver o problema romântico da felicidade terrestre pelos caminhos da filosofia existencialista. Aliança casual, talvez, mas que traz os seus frutos e pode explicar a exagerada admiração tida em França pelas suas obras, por uma geração alimentada de Sartre e Camus.

Neste sentido, não se encontrará em Bergman nem evolução nem metamorfose, como pretendia Jean Béranger [2], mas simplesmente uma longa interrogação, constantemente reposta em termos diferentes.

Cada um dos seus filmes será então, como notou Fereydoun Hoveyda [3], *um anel duma espiral de que cada revolução aumenta o círculo, purificando-o.*

Se cada filme de Bergman se desenvolve em forma de circunferência (em *A Noite dos Feirantes* isto é evidente em seguida à utilização alegórica do circo, circunferência na circunferência), a curva do círculo não se fecha nunca completamente. Com efeito, uma vez a crise terminada, a situação já não é a mesma que no ponto de partida, por causa do factor tempo, que joga

---

[1] Vidé René Guyonnet (art. cit.).

[2] In «Cahiers du Cinéma», n.º 74, Agosto-Set. 1957: *Les trois metamorphoses d'Ingmar Bergman.*

[3] In «Cahiers du Cinéma», n.º 95, Maio 1959: *Le plus grand anneau de la spirale.*

no seu desenvolvimento, e parte para um novo desenvolvimento, numa solução de continuidade, em que cada filme encadeia no precedente. A idade e a prática do ofício de cineasta levam, naturalmente, Bergman a dar mais importância a cada novo anel da espiral. Sòmente a feitura técnica contribui para dar menos valor (formal) a certos filmes. Se a perfeição do estilo não é constante, o universo fílmico, a partir da mesma temática, alarga-se gradualmente.

É, pois, necessário distinguir a técnica cinematográfica do estilo. Como os autores modernos, Bergman parte do fundo para chegar à forma e parece mais preocupado com «o que se passa no écran» que com a técnica pròpriamente dita. Responde assim ao que hoje afirma François Truffaut [1]: *Vale mais ignorar as regras, bater-se com a técnica, que correr o risco de tactear e de se enganar.*

Bergman é um autor porque, nele, o conteúdo condiciona a forma. A técnica que emprega é, muitas vezes, desactualizada — a sua situação isolada de encenador sueco não lhe deu senão um conhecimento fragmentário da história do cinema —. Para ele, a única coisa que conta é que ela seja eficaz. E é-o.

A Noite dos Feirantes, obra alegórica, usa essencialmente, como é natural, a técnica post-expressionista e dá-nos de novo ocasião para evocar Josef von Sternberg. Porque Albert é uma espécie de Professor Unrath, presa duma Lola-Lola que, em lugar de se nutrir da sua desgraça, a sofre simultâneamente — a um tempo carrasco e vítima. *A Noite dos Feirantes* lembra particularmente *O Anjo Azul,* e o cinema de Sternberg

---

[1] In «Le Monde» (24 Abril 1959).

em geral, pela sua concepção baudelairiana das luzes, onde se confundem, no mesmo estado de densidade poética, a madrugada e o crepúsculo, e pela sua utilização das formas e das dimensões da arte barroca.

Os espelhos, que aqui reaparecem num verdadeiro festival, são, como os cenários e o guarda-roupa, tirados do arsenal expressionista clássico, mas utilizados em perspectivas strindberguianas. Trata-se de dar às imagens um segundo sentido, de lhes conferir, pois, a maior eficácia estética possível, sem perder de vista um só instante que este universo se organiza em torno da mulher. Assim, os enquadramentos estão sempre *em equilíbrio instável,* destruindo-os um ligeiro movimento da câmara do mesmo modo que a simples deslocação dum actor; assim, o seu carácter provisório desintegra quase constantemente a topografia dos lugares [1] e deforma a realidade que se torna, por isso mesmo, inquietante. Logo que Albert e Anna nos são apresentados pela primeira vez, na carroça do circo, no momento de acordar, os seus rostos são enquadrados ao contrário. A sequência do camarim onde Anna se vem oferecer a Franz, que joga com ela antes de a humilhar, é reflectida nos espelhos, dos ângulos mais insólitos. Esta estética atinge o seu fim, que é fazer desaparecer a aparência do real para criar uma verdadeira vertigem, na qual se simboliza o estado de espírito dos personagens.

Se se juntar a esta posição as incidências de uma montagem que faz suceder as sequências por bruscas mudanças de lugar e, no interior das

(1) É aqui, por outro lado, que os espelhos, fora da sua significação simbólica, retomam o papel exacto que têm numa estética expressionista, dando do espaço e do campo captados pela câmara uma visão *mistificadora.*

próprias sequências, toma por vezes um ritmo um pouco sacudido e não analítico; a qualidade expressiva da banda sonora, onde os ruídos são realistas (chiar lancinante das rodas da carroça de Albert quando acorda ao lado de Anna) e onde a música não o é de todo (salvo nos planos do tocador de órgão com quem Albert e Anna cruzam na rua após as suas desventuras paralelas — mas aqui, como nas cenas do circo, a música, não é senão um pormenor *decorativo* em ligação com o contexto), pois que utiliza instrumentos pouco habituais como a tuba e o xilofone, e acompanha as imagens em contra-tempo, é bem certo que se terão passado em revista os principais elementos duma estética barroca, adequada ao assunto. E se *A Noite dos Feirantes* toma o aspecto formal dum filme de 1932, o extraordinário «flash-back» do começo, que faz reviver os acontecimentos velhos de sete anos, retoma (maior intensidade do elemento sonoro, alguns trechos do diálogo e o tema sinistro dos instrumentos de percussão marcando os momentos fortes) a técnica de 1925 nas luzes e na montagem [1].

A surpresa de uma primeira visão não é desmentida pelas posteriores, como acontece sempre com um filme onde o preciosismo do estilo não é senão gratuito. A técnica, como a direcção dos actores, é sempre dominada. Ela preocupa-se pouco com modas e muito com a eficácia ética. Se *A Noite dos Feirantes* é um filme barroco, não o é no sentido decorativo e intelectual dum filme como *Le rideau cramoisi* de Alexandre Astruc, nem no sentido poético, artificial, de *A Estrada.* Bergman sabe que a arte barroca é uma visão do

(1) Ver a análise técnica do filme em «Télé-Ciné». (Março 1958, n.° 73).

mundo. E a sua própria visão do mundo — dele que, em 1953, era livre para se exprimir integralmente, com o argumento de *A Noite dos Feirantes* e um papel escrito para Harriett Andersson [1] — não reclamava outra estética. Que o público não tenha compreendido é uma outra história.

[1] Parece evidente que o filme se organiza em torno do personagem *erótico* de Harriett Andersson, valorizado com a mesma paixão com que Marlène Dietrich o foi nos primeiros filmes que para ela rodou Joseph von Sternberg. Mas Sternberg inventou um universo para Marlène, ao passo que Bergman *incorporou* Harriett Andersson no seu.

CAPÍTULO VII

OS FILMES COR-DE-ROSA

Com *A Noite dos Feirantes,* parece que Bergman exibiu esse secreto «espinho na carne» comum a todos os criadores atormentados e de que Kierkegaard fala sempre veladamente, deixando aos psicanalistas — que disso se não privam — o cuidado de elucidar o mistério deste mal misterioso. Mas com Bergman não é necessária a psicanálise: o espinho chama-se angústia e *A Noite dos Feirantes* mostra-nos o homem que aprendeu a viver com ela.

Dissemos que o insucesso comercial do filme obrigou Bergman a mudar de rumo. Mas, após ter ido tão longe, já não lhe era possível carregar mais o traço, acentuar a estridência, pôr mais a nu. A experiência tentada com o produtor Rune Waldekranz ficou, pois, única e Bergman regressou à sua firma produtora habitual — a Svenskfilmindustri. Realizou, então, em dois anos, três filmes deslumbrantes [1] que formam um

[1] O segundo, todavia, foi produzido por Rune Waldekranz, a quem não desencorajou o insucesso de *A Noite dos Feirantes.* É verdade que, desta vez, Bergman foi menos audacioso.

tríptico, cujo tema central é o de *A Noite dos Feirantes*, mas depurado, enfeitado e embelezado com os ornamentos da comédia sofisticada. Em suma, três filmes cor-de-rosa — no sentido em que Jean Anouilh fala das suas peças, para contrapor às peças negras.

UMA LIÇAO DE AMOR (1954)

Uma lição de amor é o desenvolvimento, durante noventa minutos, duma situação exposta — e tratada — em meia hora em *Mulheres à espera* («sketch» do ascensor). Ou seja a narração completa da vida conjugal do casal Eva Dahlbeck-Gunnar Björnstrand, de novo aqui reunido. Ele chama-se David Erneman e é genicologista. A mulher chama-se Marianne; têm dois filhos, uma rapariga Nix, na idade ingrata, e um rapazinho. Além disso, quinze anos de casados. Logo a princípio do filme estala a crise que marca as relações de todos os casais bergmanianos. No carro que o conduz à estação onde deve tomar o comboio para Copenhague, David Erneman recorda a ligação que teve com Suzanne (Yvonne Lombard), uma das suas belas clientes, ligação agora terminada, mas que comprometeu o equilíbrio do seu lar. No comboio, David instala-se num compartimento ocupado por uma senhora muito sedutora e por um viajante um tanto pretensioso que tenta fazer a corte à dita senhora. Encontrando-se a sós um momento, David e o viajante fazem uma aposta sobre qual dos dois beijará primeiro a desconhecida. David afasta-se, sorrindo, para o corredor. O viajante aparece em seguida, envergonhado, de mãos na cara. David volta então para o compartimento e começa a conquista... da sua mulher Marianne, porque é

ela quem, decidida a romper com David por causa de Suzanne, vai a caminho de Copenhague para se encontrar com o seu antigo noivo. A partir de aqui, o significado desta viagem em caminho de ferro é idêntico ao de *A Sede*. David ganha a aposta porque Marianne tem o sentido do humor, mas o tom ligeiro torna-se sùbitamente grave. Finda a cena de comédia, o casal encontra-se face a face até Copenhague e faz a sua autocrítica. Toda uma série de «flash-back», ao sabor das recordações evocadas na conversa, vai esclarecer as suas relações presentes. O passado é, ao mesmo tempo, o paraíso perdido e a luz dum projector lançado sobre o estado actual da experiência conjugal de David e Marianne. Em *Mulheres à espera* temos um diálogo à porta fechada. Aqui persiste a mesma atmosfera e os acontecimentos evocados são-nos mostrados em lugar de serem ditos. Quem é David? Um homem sem personalidade vincada e vaidoso, com boa opinião de si próprio. Não soube ser fiel simplesmente porque a carreira de genicologista o expunha a tentações constantes. Quem é Marianne? Uma mulher demasiado senhora do seu nariz e que não quer ser humilhada. Sai-se com honra do caso Suzanne, tornando ridículos os dois amantes que vai surpreender num quarto de hotel. Mas uns vinte anos antes, não era uma foliona pretensiosa, quando vivia uma vida boémia em Copenhague, num atelier de artista? E não deu ela própria aso às infidelidades possíveis, quando no próprio dia do casamento se apresentou ao noivo, o escultor Carl-Adam (Ake Gronberg), pelo braço de David que acabava de se tornar seu amante? Tudo isto é leviandade, anarquia das relações sentimentais e sexuais. Mas nesta vida construída sobre uma felicidade, roubada a um outro, existe mais alguma coisa: os fi-

lhos, ainda que estes, sobretudo a filha, não prometam dar-lhes grande descanso logo que chegarem à idade adulta. Existe, sobretudo, essa profunda união do casal, a que uma cena estival na floresta, por ocasião do último aniversário dos pais de David, vem ilustrar de forma convincente. Assim, quando o comboio chega a Copenhague, Marianne e David não têm excessiva vontade de se deixar. Mas Carl-Adam está ali, convocado por telegrama, sempre enorme, jovial e muito vulgar. Marianne parte pelo seu braço. Estará então tudo acabado? Não, porque David está decidido a lutar para conservar a sua mulher. E durante toda uma noite o casal irá jogar a cartada do ciume, em detrimento do pobre Carl-Adam que será uma vez mais posto à margem. Depois de um episódio movimentado numa «boite», onde David excitado por um «cocktail» pèrfidamente preparado, cai nos braços de Lise (Brigitte Reiner), uma borboleta capitosa, o que provoca em Marianne um tremendo acesso de cólera, vão encontrar-se os dois à beira do cais, para se refazerem penosamente da embriaguez e do desaguisado. A reconciliação tem lugar num quarto de hotel, cuja porta é fechada por um Cupido rosado e sorridente, armado do simbólico cartaz, com um piscar de olhos ao público.

Este tema da desavença, seguida da reconciliação dum casal, contado em tom ameno, é o da comédia americana tradicional e lembra imediatamente *Esta noite aconteceu* e *Com a verdade me enganas*. Ora a sua filiação cinematográfica é mais antiga e mais próxima no espaço. Em 1920, com *Rumo à Felicidade* (Erotikon), Maurice Stiller criara na Suécia uma forma de comédia mundana que iria florescer em Berlim, graças a Ernst Lubitsch, que levou a receita para Hollywood. Esta evolução histórica é conhecida. Segundo declarações de Rune Waldekranz a Jean Béranger [1] não é contudo a Stiller, «que ia buscar os temas das suas comédias ao teatro ligeiro da Europa Central», que Bergman deve a sua inspiração, mas sim ao seu homónimo Hjälmar Bergman, autor brilhante e muito estocolmiano, no sentido em que se emprega parisiense em França.

Seja como for, *Uma lição de amor* deve pouco à América e, no seu movimento endiabrado, encontramos antes o mecanismo das peças de Marivaux acrescido da graça picante e precisa do *vaudeville* francês. Não é por acaso que a propósito de *Uma lição de amor* se evoca o teatro cómico francês, o sueco e mesmo o cosmopolita. *Uma lição de amor* é o filme de um encenador teatral que tem o sentido do movimento cénico e da direcção de actores. É teatro de palavras e de situações sobre um recorte cinematográfico muito rigoroso. As duas sequências, que se respondem no tempo, das famosas cóleras de Marianne, a primeira quando, tendo enganado o futuro marido, ela faz calar a consciência devastando o apartamento onde devia ter lugar o casamento e sovando o noivo enganado, a segunda na «boite» dinamarquesa quando, vendo-se despresada pelo marido perdido de bêbado, agarra pelos cabelos a sua rival, são conduzidas num ritmo que é exclusivamente cinematográfico. A câmara torna-se investigadora e capta durante a zaragata todos os pormenores, os mais insólitos do comportamento de Marianne. Quanto à construção em «flash-back» ela é evidentemente típica de um universo fílmico, mas integra no processo cómico uma dimensão temporal. Ela é o rosto sob a máscara, a nudez semivelada, a prova de

---

[1] In *Ingmar Bergman et ses films*, pág. 86.

que nesta comédia onde os «gags» se sucedem, onde os personagens se deixam conduzir pelo movimento mecânico da situação, estes personagens representam uma outra comédia. Deste modo, a lucidez ultrapassa o grotesco. Os personagens encontram na evocação do passado características humanas que lhes não daria o simples tracejado de um presente contínuo.

No «flash-back» do aniversário, a cena do despertar e levantar do casal (na qual se inscrevem detalhes realistas que nos dão a impressão de ver pela primeira vez na tela um homem e uma mulher acordarem juntos tal como na vida quotidiana), o aparecimento das crianças, os preparativos da cerimónia e o acordar do avô formam o conjunto dum cerimonial burlesco onde a vida burguesa familiar é vista com saborosa ironia. A partida no carro, a discussão entre os dois velhos, o piquenique formam ainda um prelúdio meio-cómico a essa bela cena de intimidade do casal passeando sob as árvores, cena para a qual tende evidentemente todo o desenvolvimento anterior deste episódio e onde, à luz do sol que se filtra através das árvores, David e Marianne abandonam lentamente a sua afectação, para se darem de novo as mãos. Cena em que se faz sentir toda a verdade que leva a esta reflexão de Marianne: *Não poderemos ter ainda um filho? Seria tão feliz*. O que é a sua maneira de tentar parar o tempo, de prolongar o instante. Antes, no comboio (mas de facto posteriormente no tempo), a mesma Marianne declarava: *Pergunto-me se alguma vez te amei. Que é o amor? Uma careta que acaba num bocejo*. A desenvoltura é uma máscara, uma máscara que só cairá por fim de madrugada, nessa rua de Copenhague por onde vagueiam David e Marianne, sóbrios, tristes, desencantados, finda a crise, porque acabaram por

compreender que nunca se poderão separar, ainda que ele seja infiel, ainda que ela tenha um carácter desagradável e seja orgulhosa. E é no conchego do quarto que se dá a reconciliação. Porque a vida continua, tal como em *A Noite dos Feirantes*, cujo final se repete aqui em cor-de-rosa, sem que a amargura seja no entanto completamente suprimida. Jogos de amor dos casados. E também a tristeza duma condição humana à qual Nix, a filha de David e Marianne, ainda na idade da revolta, se recusa a submeter quando pergunta ao pai se a não poderia transformar em homem. O que nos vale a surpresa de descobrir, neste papel, uma Harriett Andersson pouco habitual, arrapazada e desgraciosa, descontente e teimosa. Nix representa, por pouco que seja, a consciência do pai, dado que ela o leva a considerar o problema dos filhos perante o divórcio, problema que se inscreve naturalmente aqui na reflexão aberta sobre o casamento e o amor. Tal como os filmes precedentes, este acaba por um inevitável compromisso. Mas o universo bergmaniano está numa fase de apaziguamento.

SONHOS DE MULHERES (1955)

Apaziguamento provisório. *Sonhos de Mulheres* deve tanto à comédia como ao drama e poderia, por isso mesmo, ser denominado comédia dramática. Dos «filmes rosa» de Bergman é este o mais próximo, pelo espírito, das peças «cor-de-rosa» de Anouilh. A mesma pintura feroz, sob uma elegância gelada, da humilhação do homem e da mulher, a mesma visão desencantada do amor, não obstante o relativo optimismo de uma conclusão que parece repor tudo no seu devido lugar depois da crise. A palavra crise deve ser

de novo empregue no seu sentido teatral, porque o argumento desta aventura humana que se de-desenrola quase em vinte e quatro horas, obedece às regras da construção dramática clássica: exposição, desenvolvimento e conclusão. Principiada num estúdio de fotografias de modas, é aí que a história termina, após uma viagem que origina a crise. A história em questão é aliás dupla. Suzanne Franck (Eva Dahlbeck), directora de uma agência de fotografias, leva Doris (Harriett Andersson), o seu manequim preferido, a Goteborg para apresentação de uma coleção de alta costura. Suzanne quer voltar a ver o antigo amante, Henri Lobélius (Ulf Palme), que é casado, e pedir-lhe que se divorcie para viver com ela; Doris acaba de romper com o noivo. Em Goteborg, Doris é abordada por um velho estranho cujo nome é Otto (Gunnar Björnstrand). Este tenta-a com diversos presentes e leva-a ao Scenic Railway onde se sente indisposto. Doris acompanha-o a casa, aceita de beber e aceita também as jóias com que ele a adorna. A filha de Otto (Kerstin Hedeby), que vem pedir dinheiro ao pai, põe-a na rua.

Entretanto Suzanne recebe o amante no hotel e consegue de novo atraí-lo. Este encontro é interrompido por Marta Lobélius (Inga Landgre), que recupera o marido.

As duas mulheres, desiludidas, regressam a Estocolmo. Doris reconcilia-se com o noivo. Suzanne rasga a carta de Henri Lobélius que, arrependido, lhe oferecia uma viagem a Oslo.

Este argumento, tal como o meio em que se situa (a moda, símbolo do luxo e da vida fácil), lembra as histórias do «consultório sentimental». Não é nele que reside a originalidade do filme, mas no desenvolvimento paralelo destas duas histórias que não se confundem e que não têm

entre elas outro elo que não seja o da profissão comum às duas mulheres e o da viagem. O argumento de *Sonhos de Mulheres* contém a matéria de dois filmes, que são apenas um, sem que em nenhum momento a passagem de uma acção à outra possa parecer arbitrária. A unidade não reside na acção mas numa sequência de momentos e de actos simultâneos que se correspondem [1]. Suzanne e Doris diferem física e socialmente. A primeira, distinta e cheia de personalidade, tem como empregada a outra, uma estouvanada que, sem vestidos de alta costura, não teria classe. É óbvio que nunca houve entre elas «comunicação». As suas duas aventuras, ainda que diferentes, partem porém de uma mesma tentativa para alcançar a felicidade.

Este filme que ilumina retrospectivamente *Mulheres à espera,* é, ele também, um filme «só feminino».

Dois retratos psicológicos admiràvelmente traçados, embora não seja apenas a psicologia o que conta em Bergman. *Sonhos de Mulheres* é o filme da desilusão. Uma pêgazinha julgou por um momento poder vir a ser uma mundana, só porque um senhor idoso procurava encontrar através dela a presença da sua mulher louca com a qual se parecia. Uma mulher inteligente, impulsiva e apaixonada, julgou, ao impor-lhe uma escolha definitiva (ou tudo ou nada), possuir exclusivamente um homem e encontra-se de repente na presença de um fraco, que prefere a segurança burguesa do seu lar. Sonhos na medida exacta dos temperamentos de cada uma das heroínas. Sonhos, ou antes ilusões que se desfazem como

---

[1] No número de «Arts» de 15 de Outubro de 1958, Eric Rohmer fala de construção musical.

um castelo de cartas, depois de duas tentativas frustradas de sedução. Suzanne, que se esconde sob as árvores em frente à casa de Lobélius, o força a um encontro, e tenta reconquistá-lo por meio das recordações, da ternura e da razão, esgota todas as suas armas; tal como Doris que procede como leviana, recusa o colar, aceita um bolo, faz de menina ingénua no Scenic Railway e de mulher venal no apartamento do cônsul. Tentativa vã da parte de Doris que se consolará da sua decepção, voltando para o noivo que, bem vistas as coisas, vale por todos os senhores idosos do mundo. Tentativa desesperada da parte de Suzanne que se encontra só e lúcida frente a si própria, e se empenha em atrair Doris para o noivo, mas renuncia, por seu lado, à felicidade, conservando a aparência (a carta rasgada) da serenidade. O centro deste filme, que contém dois, é pois, afinal, Suzanne e, se a aventura de Doris é tão desenvolvida quanto a sua, é-o à maneira de contraponto. Para Doris não passa de um momento da sua vida, duma banal aprendizagem da dor. Para Suzanne é da sua vida inteira que se trata, destruída para sempre, e ela procurará sem o encontrar, o esquecimento na sua profissão. Doris sofreu leves escoriações, Suzanne ficou ferida para sempre.

É essa a razão porque, após uma abertura extraordinária — que descreve sem nenhum diálogo, mas tão-só pela utilização da montagem e colocação dos personagens, a atmosfera de uma loja de modas com as suas figuras pitorescas (o obeso encarregado da firma, o desenhador de modelos efeminado, o operador das tomadas de vista, a encarregada das provas) e nela destaca Suzanne e Doris —, o filme adopta um estilo diferente para seguir cada uma das mulheres e contar as respectivas aventuras. Trata-se de as situar na

sua totalidade, no seu espaço e no seu tempo, de mostrar o que elas vêem e o que elas ouvem e ao mesmo tempo o modo como o sentem. Em suma, de nos as *mostrar existindo*.

Sonhos de Mulheres é um filme tanto mais acabado na sua forma quanto o argumento desdenha a solidez da construção dramática (tão eficaz em filmes perfeitos como *Jogos de Verão*, *Uma lição de amor* e *Sorrisos de uma noite de Verão*). Um filme que nos oferece uma série de instantes da vida de duas mulheres, segundo a visão que lhes é própria. Ora, nunca Bergman é tão admirável como quando nos dá a ver os seus personagens vistos pelos seus próprios olhos, levando a identificação ao ponto extremo em que o espectador se deve perguntar, ao mesmo tempo que o actor (ou melhor o ser representado pelo actor): *Quem sou eu?*

O mais belo exemplo desta redescoberta do mundo encontramo-lo aqui na sequência do comboio. Com a cabeça apoiada ao vidro da janela, Suzanne entrega-se à sua obsessão, ao ritmo da marcha do comboio. Que irá ela encontrar em Goteborg? Não será preferível morrer? Nada disto é expresso, mas Bergman fá-lo-nos sentir como uma impressão física. *Não se pretende tratar «estèticamente» uma viagem de caminho de ferro. A visão dos carris, das bielas, das lâmpadas, das agulhas, que comunica ao espectador a sensação do correr do tempo, não só «traduz» como exprime também os sentimentos de Suzanne, mas apresenta sobretudo objectos «reais» vistos como tais (inesperadamente), logo oníricos: é isso o que a heroína vê, o que ela ouve; ela sente angústia e com a sua angústia coexistem em seu redor os movimentos do comboio, os objec-*

tos, as pessoas [1]. No fim dessa exploração, que a leva a rondar perto da casa de Lobélius, calcando aos pés as folhas mortas, a entrar precipitadamente numa pastelaria para telefonar, sob o olhar fixo das velhas da hora do chá, Suzanne encontra-se por fim entre quatro paredes com o amante, para a explicação desejada. Longo diálogo entre a mulher e o homem em lancinantes planos fixos. Ei-los cara a cara na penumbra do seu amor. A intrusão de Marta Lobélius, que é aqui, tal como Agda em *A Noite dos Feirantes*, o único personagem livre, sem desejo, realista e lúcido quando aos outros falta ainda muito para que tomem consciência, poderia ter sido grotesca. É, no entanto, o ponto mais alto do episódio Suzanne. Porque enquanto escuta a sua rival *Ele ficou consigo por fraqueza... porque a vida consigo é viva... comigo é calma... Henri está arruinado. Comigo ele tem uma fortuna. O que não conta muito para uma mulher. Para ele, é muito importante*, Suzanne vê, pela primeira vez, o verdadeiro rosto desse homem fatigado, marcado pela idade, quase calvo, que não se defende, uma espécie de sombra que amou, e compreende que ele não lhe pertencerá nunca. Está ligado à mulher para «além do ciúme» como uma criança à mãe. É de novo, sob o olhar da testemunha, a dupla humilhação sofrida por Albert e Anne em *A Noite dos Feirantes*, mas uma humilhação ao fim da qual se dará a separação definitiva.

A humilhação comum marcou também o episódio Doris. Mas como o manequim tem um espírito vulgar, as coisas são vistas sob uma outra luz. A Doris tudo o que lhe acontece tem de ser romanesco. O seu encontro com o velho conquis-

---

[1] Georges Grand em «Ecrans Lyonnais», n.º 52.

tador dá-se, pois, em frente à montra duma joalharia, e o tema da fascinação processa-se a partir da personalidade misteriosa do estranho sedutor, Otto, a quem todos tratam de Senhor Cônsul. Na história de Suzanne o objecto da fascinação (Henri Lobélius) não aparece senão no momento da explicação e da decepção. Ao lado de Doris, o sedutor está sempre presente e se é, não obstante a sua idade, muito mais atraente que o triste Henri Lobélius (psicològicamente, todavia, tudo está certo na atracção que estas duas mulheres, ambas muito belas, experimentam por companheiros fìsicamente muito diferentes delas, porque cada um deles representa o tipo de homem correspondente à personalidade afectiva de cada uma), cada instante da sua aventura com Doris lembra-lhe implacàvelmente que já não está em idade de conquistas amorosas. Na casa de modas tem de apresentar Doris como sua sobrinha. No parque de atracções que abrem por deferência para com ele, toma consciência, ao olhar os carrocéis e os monstros de feira, da proximidade da morte. Na sequência do Scenic Railway a realização torna-se impressionista. A vertigem da velocidade expressa pela montagem de grandes planos magníficos, pelos movimentos contraditórios da vagoneta sobre os carris, pelos «flashes» que cortam a respiração, corresponde ao estado de espírito dos dois personagens: excitação em Doris que se vê já arrastada pelo turbilhão da «doce vida», inquietação em Otto que sente o coração desfalecer e se aproxima do extremo da existência. Vem então o momento forte desta sequência, num plano de conjunto final em que vemos Otto descer da vagoneta e cair no chão, como um cadáver. Plano de conjunto feito em «plongée» sobre o campo deserto da feira no qual se sente de novo a angústia da solidão, an-

gústia que um plano seguinte muito aproximado do casal desavindo torna ainda mais intensa.

A sequência que tem lugar no apartamento do cônsul corresponde, no caso de Doris, à do quarto de hotel no caso de Suzanne. O episódio de Doris é, contudo, apresentado antes do episódio de Suzanne. Se o ambiente continua estranho é sempre em função da atitude romanesca de Doris: apartamento deserto e sumptuoso, o retrato da mulher de Otto que enlouqueceu e «toma a filha por um lobo», champanhe, música, a dança de Doris com o vestido branco comprado para ela e que acaba de ser entregue, o brilho das jóias que Otto tira das gavetas. Nova vertigem visual dada pela montagem. Sob o efeito da bebida, Doris divide-se, mostra-se tal como é, insignificante, cruel e venal: «Estás bonito, muito bonito, tão bonito que até pareces feio», enquanto Otto a quem o mal-estar e a solidão invadem de novo, ao sentir afundar-se a sua ilusão, lhe pede apenas: «Trate-me por Otto. Nunca mais ninguém me chamou Otto desde os dez anos». Doris parece-se com a sua mulher doida mas *não é ela;* não será para ele o espelho jovem em que pudesse contemplar o seu egoísmo com um olhar tranquilo. A intrusão da testemunha (a filha de Otto) precipita a desilusão. Esta arranca a Doris as jóias da mãe e esbofeteia-a, identificando-a com o género de criaturas com que o pai persiste em gastar o dinheiro da herança. Acusado diante de Doris, Otto não protesta; deixa partir a rapariga, mergulha na sua fraqueza, entrega-se ao nada que o espera. A filha de Otto tem o mesmo papel que Marta Lobélius. Representa o passado que triunfa da fascinação do instante. Mas o processo da desilusão inverte-se de um episódio para outro. Doris sentirá apenas um leve desgosto por o romanesco da situação ser destruído pela realidade. Otto, tal

como Suzanne, não se recomporá. E esse homem que, segundo parece, tudo devorou em volta de si, a começar pela mulher, está agora irremediàvelmente destruído. As relações dos três seres são, aliás, tratadas com uma crueza que lembra Stroheim, e Harriett Andersson é aqui tão inconscientemente má como em *A Noite dos Feirantes*.

O ambiente onírico que envolve toda a obra é como que a aplicação literal do título: *Sonhos de Mulheres*. A realidade é encarada como uma ilusão, mas sob a ilusão põe-se de novo a pergunta inquietante do porquê da existência. Este porquê leva cada personagem à busca desesperada de si próprio. Os espelhos ou as superfícies brilhantes reflectem, nos grandes momentos decisivos, imagens no interior de imagens, como para tentar reunir todas as aparências do mesmo ser. Tomando apenas como exemplo Doris, não a vemos nós ao mesmo tempo de rosto e de perfil, quando ela se contempla num espelho de mão durante a cena de pose ao princípio do filme? não a vemos multiplicar-se nos vidros das montras quando é abordada por Otto? não a vemos ao mesmo tempo presente e ausente frente ao retrato da mulher louca com quem tanto se parece, de novo de rosto e de perfil, quando se olha ao espelho experimentando o colar? Esta utilização dos espelhos poderá corresponder aqui à «explosão da imagem na imagem» dos retratos cubistas. Ela é, em todo o caso, a busca do conhecimento, De tal modo, que esta obra cor-de-rosa, comédia dramática situada entre a graça de *Uma lição de amor* e a amargura de *A Noite dos Feirantes,* é uma das mais profundas que Bergman filmou, dado que os caprichos de amor não estão aí dissociados do grande problema da Vida e da Morte.

O mais célebre dos filmes de Bergman porque foi o primeiro a ser revelado e consagrado, o mais comentado, analisado e louvado antes do aparecimento de *O sétimo selo* e *Os Morangos silvestres,* aquele a partir do qual todos os filmes precedentes foram mais ou menos retrospectivamente analisados, ainda que, pelo contrário, seja a partir de todos os outros que ele adquire significado. De todos os outros e de *A Noite dos Feirantes, Uma lição de amor* e *Sonhos de Mulheres* em especial. Existe na obra de Bergman, no ponto de partida, um eixo, um manifesto: *A Prisão*; um filme-chave: *Jogos de Verão;* um esboço transitório: *Mulheres à espera*; uma experiência total: *A Noite dos Feirantes*; e uma síntese: *Sorrisos de uma noite de Verão.* Estes filmes constituem as notas dominantes. As obras intermediárias partilham no todo ou em parte da mesma inspiração.

Depois de *Sorrisos de uma noite de Verão,* cada filme, embora aprofundando os outros, valerá por si, porque atingimos os elos maiores da espiral, para retomar a comparação atrás usada, e, daqui em diante, cada anel da espiral será o maior, porque conterá em si todos os outros, «mas tendo além disso alguma coisa de novo» (1). *Sorrisos de uma noite de Verão* termina o período rosa de Bergman, pondo termo às variações sobre o par e o amor. Virão em seguida as grandes ideias e as profundas interrogações até ali apenas postas *em relação a outras.*

(1) Fereydoun Hoveyda em «Cahiers du Cinéma», n.º 95 (Maio de 1959). Artigo citado.

Se *Sorrisos de uma noite de Verão* traz a marca de uma indiscutível perfeição, é de uma perfeição sintética que se trata. *Jogos de Verão,* que pode ser considerado como uma soma de *A Prisão,* de *A Sede* e de *Rumo à Felicidade,* abria além disso um novo ciclo. *Sorrisos de uma noite de Verão* não abre nenhum caminho novo; o ciclo que se lhe segue terá um diferente ponto de partida. Resumindo, pode dizer-se, utilizando os termos da linguagem cinematográfica, que até *Sorrisos de uma noite de Verão* todos os filmes de Bergman se sucedem em fundido encadeado ou analogias visuais, ao passo que *O sétimo selo* se segue a *Sorrisos de uma noite de Verão,* directamente sem transição.

A dança dos pares atinge aqui o seu apogeu e é quase como se assistíssemos ao final de uma revista de grande espectáculo, onde todos os personagens dos quadros anteriores aparecem juntos em apoteose. Movimento e situações de «vaudeville» à maneira de Feydeau, diálogo cortante e incisivo à maneira de Beaumarchais, jogo de máscaras e sorrisos de Marivaux na atmosfera de *L'invitation au Chauteau,* tendo em último plano a iluminação strindberguiana da noite de S. João, a noite mais curta do Verão sueco, e a morte que vagueia e escarnece. Bailado tétrico, sobre um vulcão, meditação sobre o «carpe diem», este filme é também aquele em que mais se sente a presença de Bergman, homem de teatro. O argumento desenvolve-se em três tempos dramáticos, que formam três actos. A realização apoia-se mais sobre os movimentos dos actores que sobre os movimentos da câmara.

Primeiro acto

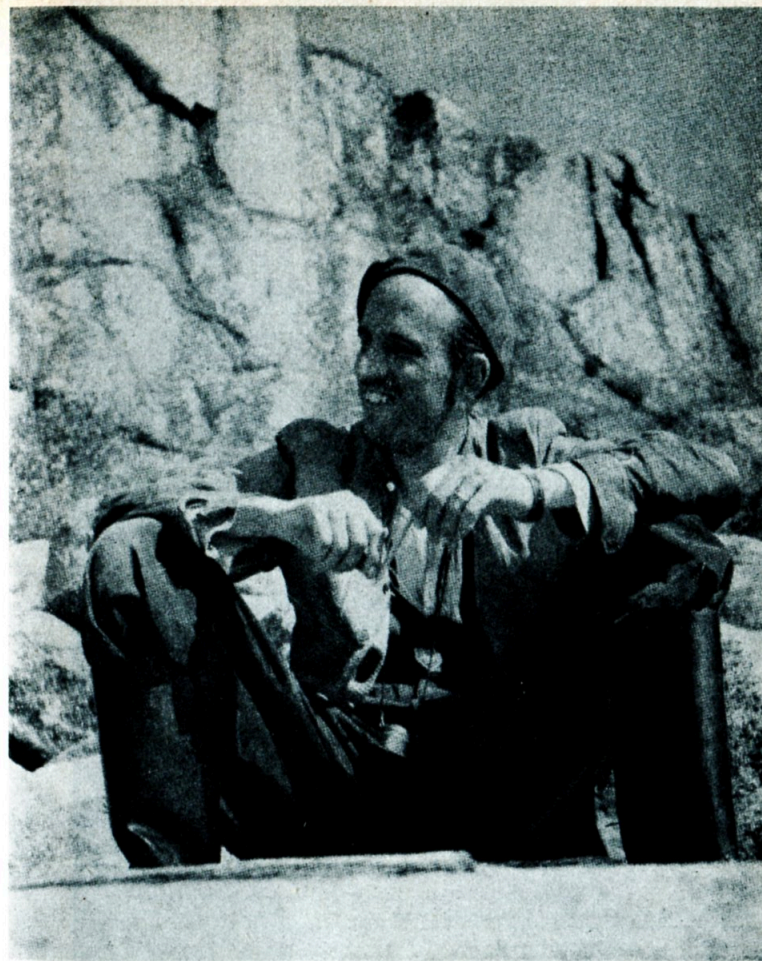
Por volta de 1900, Frederik Egerman (Gunnar Björnstrand), um advogado célebre, vive em em Estocolmo com a sua segunda mulher, Anne (Ulla Jacobson), que é uns vinte anos mais nova do que ele, e com o seu filho do primeiro casamento, Henrik (Bjorn Bjelvenstam); este último quer ser sarcedote e repele horrorizado as tentações da carne que se lhe oferecem sob o belo rosto da criada Petra (Harriett Andersson). Frederik teve em tempos uma amante, Desirée (Eva Dahlbeck), actriz insinuante com mais de trinta anos que se exibe precisamente no teatro ao qual Frederik trouxe a mulher. Frederik sonhou uma noite com Desirée e Anne, despeitada compreende a razão ao ver a actriz. Sob o pretexto de se sentir incomodada, sai do teatro antes do fim, e, ao voltar a casa, esbofeteia Henrik que, um pouco embriagado, acabara por ceder em parte aos desejos de Petra. Vendo Anne a dormir, Frederik vai visitar Desirée ao camarim. Confessa-lhe que Anne é ainda virgem e acompanha-a a casa. Junto ao portão, Frederik cai numa poça de água. Enquanto espera que a sua roupa seque, vê-se obrigado a vestir a camisa de noite e o roupão do amante oficial de Desirée. Descobre com espanto que esta é mãe de um rapazinho chamado Frederik. O amante de Desirée, o conde Malcolm (Jarl Kulle), chega de imprevisto e obriga Frederik a sair para a escada em camisa de noite. Desirée manda entregar-lhe a roupa pela criada. No dia seguinte, Anne, que vagueia pela casa sem ter que fazer, repreende Henrik por causa de Petra e recebe a visita de Carlota (Margit-Carlqvist), mulher do conde Malcolm. Esta conta-lhe a aventura nocturna de Frederik. Carlota confessa à amiga que tem imensos ciúmes de

Malcolm e que o seu maior desejo é que ele abandone Desirée para voltar para ela. Por seu lado, Desirée decide reconquistar Frederik e vai pedir à mãe (Naïma Wifstrand), uma velha mundana que acaba os seus dias num palácio sumptuoso, que convide para uma festa os Malcolm e os Egerman. Os convites são enviados e aceites.

Segundo acto

Os convidados chegam ao palácio e são recebidos por Desirée e pela mãe. Enquanto Henrik passeia de barco com Anne, Petra visita a casa na companhia de Frid (Ake Fridell), cocheiro jovial, que lhe mostra o mecanismo secreto de um dos quartos do palácio, outrora destinado a levar o leito de uma bela mulher casada a um outro quarto vizinho. Desirée e Carlota concluem um pacto. Decidem juntar os seus esforços para que Frederik volte para Desirée e Malcolm para a mulher. Durante o jantar, a velha anfitriã, que preside ao banquete com uma ironia diabólica, faz servir aos convidados um vinho que tem a fama de ser um filtro mágico que permite àqueles que o bebem realizar os seus desejos. A condessa Carlota, de acordo com o plano de Desirée, aposta seduzir Frederik Egerman nessa mesma noite. Escandalizado com a cínica conversa da assistência, Henrik exaltado levanta-se da mesa. Anne ergue-se atrás dele, mostrando assim os seus sentimentos, mas Petra detém-a e Frederik leva-a até ao seu quarto. À excepção de Anne e Henrik, todos os convidados vão tomar café para um pavilhão isolado no meio do jardim. Petra deixa que o cocheiro a persiga pelo parque com propósitos galanteadores.

Já é muito tarde e tudo se irá resolver antes da madrugada, na luz branda da noite de S. João. Henrik, ao tentar enforcar-se, cai de encontro à parede e põe em movimento o mecanismo propício aos encontros amorosos. Anne aparece ante os seus olhos, adormecida no leito. Ele acorda-a. Confessam-se mùtuamente o seu amor e resolvem fugir. Henrik rapta Anne com a cumplicidade de Petra e de Frid. Frederik, que vagueia pelo parque, vê-os partir juntos mas não intervem. Dirige-se ao pavilhão onde Carlota o espera agora. Da sua janela, Desirée, que está à espreita, vê-o entrar e corre a prevenir Malcolm que se precipita furioso, querendo vingar-se. Malcolm desafia Frederik para um duelo de roleta russa e carrega um revólver com uma só bala que pode disparar ao acaso quando se gira o tambor. As duas mulheres esperam cá fora. Um tiro soa no pavilhão. Frederik sai com o rosto enfarruscado porque o revólver estava carregado com pólvora seca. Malcolm quisera apenas ridicularizar o seu rival. Mortificado, Frederik afasta-se com Desirée que o tenta consolar. O conde jura a rir uma felicidade eterna à mulher, enquanto Petra se rebola no feno com o cocheiro e saúda o nascer do sol com gritos de alegria.

Encontramos aqui claramente exposto, graças à conversa do cocheiro ao comentar a acção nocturna nos braços de Petra, a teoria dos três sorrisos (ou estados do amor) que já tinha sido explicada nos filmes anteriores. É ela que constitui o tema central do filme do qual toda a primeira parte não passa de uma longa narração destinada a apresentar os casais desavindos. Anne e Henrik voltam a ser o par adolescente do primeiro sorriso. Malcolm e Carlota, separados pela

Ingmar Bergman, durante as filmagens de Um Verão com Monika

Cena expressiva de A Noite dos Feirantes, *em que o palhaço Frost cai sem sentidos, rodeado pela mulher e pelos companheiros do circo*

infidelidade, formam de novo o par dos «tolos que brincam com o amor» do segundo sorriso. Frederik e Desirée por sua vez voltam a ligar-se com aquela lucidez da idade madura que corresponde ao terceiro sorriso. Fora deste círculo está um quarto par formado pelo acaso, o de Petra e Frid, par que vive no imediato e goza as alegrias da vida sem se interrogar. E, acima desta roda, paira já mumificada e fúnebre a velha anfitriã paralítica que os criados têm de transportar na sua cadeira. O corpo que queimou ao fogo da galanteria chega à calcinação no palácio estilo rococó que um velho amante muito rico lhe deu pelo preço do seu silêncio, quando ela uma vez pensou em publicar as suas memórias. Esta espantosa velha, que apenas conheceu o amor venal, é simultâneamente o símbolo da efemeridade dos jogos eróticos (jogos que tentam Henrik mas que ele teme; jogos a que Frederik, marido de uma mulher muito nova, não se pode já entregar; jogos que são o último elo que liga Carlota e Malcolm) e o símbolo da Morte, fim incoercível da existência. Brincar com a vida, escarnecendo do amor, brincar com a Morte voltando o tambor de um revólver, não será a mesma coisa?

A velha anfitriã dirige o jogo, de longe, imperturbável, porque para ela os jogos terminaram. Conserva a atitude intelectual dos libertinos do século XVIII. É uma espécie de Madame de Merteuil reduzida ao estado de fantasma. Contenta-se em ajudar a filha e olhar à sua volta. Desirée, lúcida como a mãe, entrega-se pelo contrário ao jogo com paixão. A sua grande força é a ironia. Ela não deixará nunca que Frederik se aperceba que o ama e não lhe dirá também se é ele o pai do rapazinho que apareceu como um sonho no seu quarto. É ela que vence sempre em todas as situações. Quanto a Frederik e a Mal-

colm, que brincam literalmente «com o fogo» no episódio trágico-cómico do revólver, não passam, com todo o seu ridículo e cobardia, de meninos velhos a quem as mulheres, demasiado belas para eles, levam a palma da vitória. Vitória que pode ser amarga no caso de Carlota, essa magnífica pantera de raça, encarnação completa da mulher strindberguiana, da qual Eva Henning (*A Sede*) e Anita Björk (*Mulheres à espera*) eram até aqui os exemplos mais conseguidos. *Sorrisos de uma noite de Verão* é por conseguinte o mundo das mulheres no estado puro. É uma reunião de todas as heroínas de Bergman que nos aparecem com aquela atracção erótica à qual mais de um filme nos tinha já habituado, dado que este filme sobre o amor trata também de sensualidade (os diálogos são, sob este aspecto, de uma precisão por vezes saborosa). Ao Henrik puritano, aprendiz de pastor que não quer que «os pássaros lhe façam o ninho atrás da orelha», opõe Bergman Petra, a jovem criada isenta de toda a noção de moral, que ama o amor pelo amor e não hesita em desapertar o corpete em frente de Henrik nem em deitar-se com Anne, uma rapariginha a quem fazem falta os carinhos e o prazer físico, no leito estranhamente virginal da jovem esposa frustrada. Ao erotismo, inocente apesar do lado escabroso das situações, que é como uma força libertadora, opõe-se o erotismo triste de Malcolm, sedutor mesquinho que emprega as mesmas fórmulas tanto com a mulher como com a amante, usando-as como se usa uma luva, e o da velha Armfelt, Vénus venal destronada. Se os homens são de lastimar, Henrik pelos seus preconceitos, Frederik pela sua impotência psíquica, que faz dele como que um reflexo do Cônsul Otto de *Sonhos de Mulheres*, nem por isso são condenados. Quando abate a parede que separa Anne de Henrik,

este inclina-se emocionado sobre a jovem adormecida e descobre bruscamente o amor e o desejo, ou seja a Vida. Quando Frederik, antigo libertino desencantado, se descobre em toda a sua nudez moral, depois das humilhações sucessivas que sofreu (a expulsão em camisa de noite, a fuga da mulher e do filho ante os seus olhos, a morte não conseguida à roleta russa) que o tornam parente próximo do director de circo de *A Noite dos Feirantes*, resta-lhe a ternura de Desirée, meio-mulher, meio-mãe. Apenas Malcolm se pode considerar perdido por completo, embora pareça que a mulher, louca por ele e condenada ao sofrimento, partilhará o seu próprio inferno até ao fim. Tem-se comparado frequentemente *Sorrisos de uma noite de Verão* a *La règle du jeu*, de Renoir. Por razões evidentes: tema da recepção no palácio, xadrez das intrigas amorosas, descrição paralela do mundo dos patrões e do mundo dos criados, estalar do verniz das conveniências no instante em que os instintos readquirem todos os seus direitos, os temas da fuga e da Morte. A esta comparação fácil — que se poderia refutar com vários argumentos, ainda que fosse só este: *La règle du jeu* de Renoir, tal como *As bodas de Fígaro* de Beaumarchais, era o dobre de finados de uma sociedade, ao passo que *Sorrisos de uma noite de Verão* procura apenas, na sociedade sueca de 1900, mais fechada do que a actual, um ambiente poético — uma única resposta se impõe, aquela que o próprio Bergman deu a Jean Béranger quando este lhe disse: *Pareceu-nos descobrir alguns pontos de contacto entre os* Sorrisos de uma noite de Verão *e* La règle du jeu.

— *Eu nunca vi* La règle du jeu, *do que tenho imensa pena. Espero que, graças a Langlois, possa vir a preencher essa lacuna da minha cultura cinematográfica, quando for a Paris.*

Onde Bergman se aproxima instintivamente de Renoir, cujos filmes na sua maior parte nunca foram projectados na Suécia, é na sua vontade de descobrir o homem — e o homem só — sob as aparências de que ele se reveste. E é também, tal como vemos em *Sorrisos de uma noite de Verão,* através de uma filosofia muito panteísta, que não reconhece outro valor a não ser a Vida. Mas seria vão procurar aqui a abertura espiritual que se sente quase sempre em Renoir *(O rio sagrado, A comédia e a vida* e de maneira menor em *French-Cancan* ou na dissonante *Elena*). O mundo de Bergman permanece um mundo onde se enunciam antes de tudo os problemas da felicidade terrena, o que é muito bem expresso por Jean d'Yvoire quando escreve: *Bergman sentiu que a vida interior de um homem se identifica perfeitamente com a sua vida. O desequilíbrio dos seus personagens provém da sua inadaptação. Todos procuram a felicidade, mas nenhum a possui, não apenas por circunstâncias adversas, mas sobretudo por não estarem preparados intimamente para a receber. Crise de adolescência ainda não ultrapassada nuns ou leviandade incorrigível de pseudo-adultos incapazes de amor, permanecem num estado de puerilidade sentimental. Quando muito farão sortes de prestidigitação com o amor, quais saltimbancos no sentido que lhes dava o hermetismo medieval. Toda a sua evolução consistirá numa tomada de consciência do lado negro, caótico, ligeiro ou cínico da vida e ao mesmo tempo da sua outra face séria, sofredora ou amante.*

Nesta tomada de consciência se baseia, como já vimos, todo o universo bergmaniano. Sem constituir uma resposta, ela não é senão uma explicação para a grande interrogação que é a viagem terrestre. Tomada de consciência a meio do mais

profundo desespero em *A Noite dos Feirantes,* mas feita aqui a partir de uma moral hedonista. A vida é aceite, porque o prazer existe, com o amor. Quando finda esta noite, mais calma, apesar da morte que nela vagueia, que a densa noite de Inverno dos saltimbancos, estes seres encontraram, não uma esperança, mas uma maneira de viver. A fuga dos jovens amantes, a reconciliação dos cínicos, a ternura dos verdadeiros adultos, as loucuras de Petra não terão talvez grandes consequências. O que importa é alcançar a felicidade, sem nos interrogarmos. Quando o filme termina, as asas do moinho giram, e no campo o trigo maduro espera pela ceifa. A fórmula da alegria, segundo Beethoven. Eles são dois e sabem que a Vida é absurda. Vivem o instante.

Falámos, a propósito da atmosfera de 1900, em ambiente poético. Trata-se mais talvez de distância poética, destinada a provocar no espectador um estado receptivo maior. A composição plástica cuidada, o lado espectacular do filme, valendo como elementos de sedução, levam o espectador a aceitar do melhor grado a lição de vida proposta por Bergman. Esta distanciação — simples recuo no tempo e uso dum universo ultrapassado — não deve ser entendida no sentido brechtiano dado que Bergman não se torna menos explícito e não deixa de procurar a identificação entre o espectador e o actor. Como a sua obra não contém uma mensagem, mas uma meditação filosófica, ele procura dar a esta última uma forma poética para a fazer aceitar.

A tentativa é pois, rigorosamente, a mesma de *A Noite dos Feirantes.* Escarmentado por uma experiência infeliz, Bergman evita agora os rochedos onde antes naufragara; o mecanismo dramático é preciso como um mecanismo de relojoeiro e não confunde ninguém; a forma fulgu-

rante e barroca exprime por meio dos contrastes plásticos a aliança do trágico e do cómico, mas o estilo dos enquadramentos (contràriamente ao que acontece em *A Noite dos Feirantes*) mantém-se sóbrio. As longas cenas dialogadas apoiam-se na interpretação dos actores; o ritmo interno do filme desenvolve-se lògicamente e segue uma linha de evolução paralela à da crise psicológica dos personagens.

Porque *Sorrisos de uma noite de Verão* é um filme feito para agradar. Sem nos determos, não podemos deixar de notar a mestria com que Bergman conseguiu, dois anos depois e após três filmes, fazer aceitar ao público o universo de *A Noite dos Feirantes*, mudando apenas o ângulo de visão. *Uma lição de amor* e *Sonhos de mulheres* prepararam o terreno, o primeiro pelo seu movimento estonteante, o segundo pelo aspecto aparentemente banal do argumento. Ao fim desta subtil revisão, *Sorrisos de uma noite de Verão* aparece-nos na sua plenitude, como uma obra de arte onde o artista conseguiu exprimir-se por inteiro sem deixar de respeitar as regras do jogo da indústria cinematográfica.

A criação artística em Bergman

No seu número do terceiro trimestre de 1958, a revista alemã «Film-Revue» publicou, sob o título «O filme como arte», um artigo de Bergman escrito sob a forma de um diálogo entre um argumentista (A) e o próprio autor (B).

A — Bom dia!
B — Parece que vens com ar aborrecido!
A — Leste o meu manuscrito?

B — Li, obrigado, recebi-o ontem. É um belo trabalho, verdadeiro e impecável sob o ponto de vista artístico.

A — Mas foi recusado!

B — Lamento muito.

A — Sinto-me furioso. Sobretudo quando penso nas porcarias que para aí se fazem.

B — Compreendo a tua irritação, embora não partilhe dela.

A — Claro, sentes-te «integrado».

B — De maneira nenhuma. Mas sei quais são as contingências do nosso trabalho. Não fecho os olhos e não procedo como se me esquecesse das regras.

A — Regras! As que te ditam os bancos, as casas produtoras e todos aqueles que de uma maneira geral desprezam a arte e os artistas. E tu aceitas as suas ordens?

B — De má vontade, podes crer. Principalmente, quando, ao princípio, tínhamos decidido oferecer obras-primas à posteridade. Ora a verdade é que não há nada mais estranho à nossa profissão do que a posteridade.

A — É uma posição errada. Apesar de tudo sempre somos artistas!

B — Acreditas que isso seja verdade? Não teremos nós renunciado voluntàriamente ao que existe de nobre nessa denominação? Quando nos alistámos na legião estrangeira do cinema, não fomos nós próprios que nos obrigámos a seguir as regras do jogo?

A — Mas não é a nós, aos que queremos fazer qualquer coisa (porque apesar de tudo e contra tudo eu creio que tu és um dos nossos), que cabe defender o ideal pelo qual nos guiamos?

B — Não se consegue nada deitando tudo abaixo! Conseguiremos apenas que os produtores nos voltem as costas e o público provàvelmente

também. E o que vamos nós fazer aos gritos longe dos estúdios quando nos fecharem as portas?

A — Podemos despertar as consciências!

B — Julgas ser capaz de despertar as dos produtores? Não te esqueças que a consciência de um produtor de filmes é flexível como um ramo de acácia. Não a obrigues a endurecer, senão pode ser terrível.

A — Onde queres tu chegar? As tuas palermices irritam-me.

B — Sabes ao menos o que é que nos pedem antes de tudo?

A — Sei sim, mentiras.

B — Podes chamar-lhe mentiras, se quiseres. Eu chamo-lhe distracção.

A — Distracção?

B — Pareces surpreendido, mas pensa um instante. Para quem trabalhamos nós? Para o público, evidentemente. E quais as aspirações que devemos satisfazer? As do público. O nosso caso é o mesmo do artista que por livre vontade executa o salto mortal da cúpula do circo para satisfação dos espectadores. Nós também temos de arriscar a nossa reputação e a nossa vida para atendermos às necessidades do cinema. Devemos executar um número perfeito. Tão cuidadosamente controlado que os espectadores se esqueçam de si próprios, esqueçam os pais, os aborrecimentos, os impostos. E é só quando conseguimos isto que nos podemos considerar totalmente justificados.

A — E o meu manuscrito?

B — Tu não consegues distrair, é tudo.

A — Por ser demasiado verdadeiro.

B — É possível. Podes ser tão verdadeiro ou tão falso quanto quiseres, desde que o teu salto mortal seja perfeito.

A — Tu, por ti, já escolheste!

B — Sim, de facto. A minha moral é simples, fácil de formular.

A — Gostava que me explicasses ràpidamente.

B — É como se cada um dos meus filmes fosse o último.

A — Mentes a ti próprio!

B — É possível que sim. Mas não tanto como poderão crer. Partir da ideia de que cada filme que começo é o último filme que faço, dá-me uma imensa calma, uma certa confiança. Não me sinto menos probo, e a minha atitude de indiferença parece natural.

A — E tornas-te tão divertido como qualquer cortesão.

B — Eu odeio o público, receio-o e amo-o. Sinto uma necessidade incoercível de o inquietar, de lhe dar prazer, de o apavorar, de o amesquinhar, de o insultar. Eu dependo do público, e é isso que é trágico. Mas essa dependência estimula-me, enoja-me e diverte-me. Milhares de olhos, de ouvidos, de cérebros, de corações e de corpos, participam de tudo aquilo que eu faço. Com uma sensibilidade extrema, eu dou tudo aquilo que tenho, que descubro ou revelo ou ainda aquilo que creio inventar. E não o posso fazer sem a convicção de que cada um dos meus filmes é o meu último filme.

A — Estranha moralidade!

B — Sim, estranha moralidade numa profissão onde a moralidade é tão difícil de definir, que a maior parte daqueles que o tentaram não a conseguiu descobrir.

A — A inconstância dos pervertidos e a honestidade das prostitutas. Tudo o que há de mais edificante. Então o artista não passa de um acrobata...

B — Se continuas a empregar os termos «Arte» e «Artistas» a torto e a direito, o teu lugar não é aqui. É melhor tornares-te crítico ou qualquer coisa do género. É assim que fazem todos aqueles que querem conservar as ilusões da meninice.

A — Contudo um filme pode ser uma obra de arte!

B — Com certeza! Em qualquer parte, num breve momento, um filme torna-se uma obra de arte — como as boas-noites que desabrocham de uma maneira imprevista, depois de longos anos de espera e de nostalgia.

A — Será realmente assim?

B — Não tenho a certeza, mas creio que é assim.

A — Sendo assim, vou aproveitar para um romance o meu manuscrito recusado e vou deixar-te entregue a essa profissão sem futuro. Permito-te que não me felicites pela minha decisão.

B — Não te felicito.

A — Até breve.

B — Adeus.

Ingmar Bergman

Estas palavras parecem-nos esclarecer de modo especial o fenómeno que analisámos ao tratarmos de *Sorrisos de uma noite de Verão*. Não podemos talvez tomar muito à letra Bergman quando ele nos afirma que cada filme é o «meu último filme» (1). Mas a sua lúcida tomada de consciência teve, sem dúvida, por origem essa experiência infeliz que foi *A Noite dos Feirantes*

(1) O que não seria verdade senão a partir de *O sétimo selo*, cada um dos seus filmes sendo, desde aí, como que a soma da sua inspiração.

A criação cinematográfica é antes de tudo uma profissão. Mas não é inevitável, nem necessário, o divórcio entre a servidão inerente a essa profissão e as exigências interiores da criação.

Se distrair é a condição essencial do sucesso, isso não implica a utilização de meios mais do que medíocres ou das receitas mais vulgares. Para o provar, temos *Sorrisos de uma noite de Verão*, que constitui a fórmula ideal de um espectáculo susceptível de agradar, ainda que retomando integralmente os elementos de uma temática de autor e uma filosofia da existência que nada tem a ver com as exigências da profissão.

É possível também que o temperamento de Bergman, cineasta do momento, o predisponha a essa procura constante, a essa aventura permanente, que é a criação cinematográfica. Se é preciso dizer ao mesmo tempo tudo e bem (cada filme é como que o meu último filme) o número de equilibrista do artista não será então virtuosismo mas necessidade admirável. Depois de *Sorrisos de uma noite de Verão*, *O sétimo selo*. A obra de arte aproxima-se da sua forma mais perfeita. Cada nova tentativa aproximar-se-á, agora, cada vez um pouco mais dessa direcção.

CAPITULO VIII

A PROCURA DO CONHECIMENTO

O SÉTIMO SELO

Não se pode começar uma análise de *O sétimo selo* sem nos referirmos às declarações que Bergman fez sobre o assunto.

«Ocorreu-me a ideia de filmar *O sétimo selo* ao contemplar os motivos dos quadros das igrejas medievais: os saltimbancos, a peste, os flagelados, a Morte jogando ao xadrez, as fogueiras onde queimavam as bruxas, e as Cruzadas. Este filme não pretende dar uma ideia realista da vida na Suécia na Idade Média. É um ensaio de poesia moderna, traduzindo a experiência da vida de um homem moderno, mas elaborado de uma maneira muito livre sobre temas medievais. No meu filme, o Cavaleiro regressa de uma Cruzada, tal como, nos nossos dias, um soldado regressa da guerra.

«Na Idade Média os homens viviam no terror da peste. Hoje, vivem no terror da bomba atómica. *O sétimo selo* é uma alegoria cujo tema é muito simples: o homem, a sua eterna procura de Deus, tendo apenas a Morte como certeza.

«Quando criança, acontecia às vezes meu Pai levar-me consigo quando ia pregar a alguma das pequenas igrejas campestres dos arredores de Estocolmo. Eram para mim viagens cheias de alegria, feitas de bicicleta através de uma paisagem primaveril. Meu pai ensinava-me os nomes das flores, das árvores e dos pássaros. Passávamos o dia na companhia um do outro, sem que a vida agitada nos viesse perturbar.

«O sermão era assunto para pessoas crescidas, que não dizia respeito a um rapazinho como eu. Enquanto do púlpito meu pai falava e os fiéis reunidos rezavam, cantavam ou escutavam, eu concentrava a minha atenção no mundo secreto da igreja, feito de abóbadas baixas, de paredes espessas, de perfume de eternidade, da luz do sol colorida que tremia sobre a estranha vegetação das pinturas medievais e das figuras esculpidas no tecto e nas paredes.

«Havia ali tudo o que a fantasia podia desejar: anjos, santos, dragões, profetas, demónios, crianças. Havia também animais que metiam pavor: serpentes do paraíso, o burro de Balaam, a baleia de Jonas, a águia do Apocalipse.

«Tudo isto rodeado de uma paisagem celeste, terrestre e submarina de uma beleza estranha e todavia familiar.

«Num bosque estava sentada a Morte jogando o xadrez com o Cavaleiro. Uma criatura quase nua, de olhos esbugalhados, agarrava-se a uma árvore, enquanto em baixo a Morte se punha a serrar a árvore com toda a energia.

«Para lá das colinas de declive suave, a Morte guiava a dança final até ao país das trevas.

«Mas numa outra abóbada, a Virgem caminhava por um roseiral, levando o menino pela mão e os seus dedos eram como os de uma cam-

ponesa, o seu rosto era grave e em volta dela os passarinhos batiam as asas.

«Os pintores da Idade Média tinham expresso tudo isso com uma grande sensibilidade, com uma grande mestria e uma profunda alegria. O meu espírito sentia-se impressionado e atraído por esse mundo que se me tornou tão real como o mundo de todos os dias, o mundo de meu pais e irmãos. Por outro lado, aquilo que eu pressentia do sombrio drama que se desenrolava no quadro da Crucificação colocado no coro tinha o poder de me angustiar. O meu espírito ficava perplexo ante tão extrema crueldade e tamanho sofrimento. Não foi senão muito mais tarde que a dúvida e a fé se tornaram minhas companheiras fiéis.

«Eu procurei pintar tal como o pintor da Idade Média, com a mesma paixão pela verdade, a máxima sensibilidade e a mesma alegria. Os meus personagens riem, choram, gritam, sentem medo, falam, respondem, jogam, sofrem, interrogam. A causa do seu terror é a Peste, o Dia do Juízo, a estrela a que deram o nome de Absíntio.

«O nosso terror é de uma outra ordem, mas as palavras continuam as mesmas. A mesma interrogação subsiste» [1].

Encontramos de novo neste texto um dos elementos determinantes do carácter de Bergman: o seu apego à infância onde surgiram as impressões profundas que vieram a tornar-se interrogações. A sua origem é pois a mesma que a da descoberta da lanterna mágica, do primeiro filmezinho (Frau Holle) ou a dos jogos de luz nas

[1] Este texto que transcrevemos da página de cinema de «Arts», n.º 667, de 23 de Abril de 1958, foi reproduzido no todo ou em parte nos jornais franceses, quando da estreia de *O sétimo selo.*

paredes da casa da avó. É fácil adivinhar, ao ler este texto, qual seria a atitude do rapazinho que ouvia meio distraído o pai pregar, mas cuja atenção se concentrava na visão das pinturas medievais onde era constante o tema da Dança Macabra. Muitos anos mais tarde, quando já era um director célebre do teatro e do cinema, Bergman foi buscar uma visão ao fundo da memória e fez dela uma peça em um acto. *Trämalning* (Pintura na madeira) [1]. Um Cavaleiro volta da Cruzada com o escudeiro e encontra o seu país assolado pela peste. O fim do mundo parece próximo. No caminho que leva ao castelo onde a mulher o espera, o Cavaleiro encontra diversas personagens: uma bruxa, um lenhador e a mulher, um actor e uma mulher nova, que o irão acompanhar ao atravessar uma floresta. A Morte espera-os ao fim do caminho e todos tomarão parte na Dança Macabra.

Trämalning é apenas uma transposição esquemática das imagens que Bergman contemplava em criança. Mas transparece aí já o esboço de uma meditação sobre a morte. Meditação sombria e trágica tal como o são os ingénuos painéis do século catorze que a inspiraram. Transcreve em termos um pouco didácticos (como a acção é dispersa, o diálogo tem de ser explícito) uma visão religiosa do final da Idade Média num país que iria em breve conhecer a Reforma. É o reflexo de uma concepção do medo e da morte, segundo a antiga religião católica. Para ser breve, *Trämalning* é como que a Dança Macabra da Idade Média vista pelos olhos de um luterano moderno.

[1] Representada em Paris, em 4 de Março de 1959, no Théâtre de la Maison Internationale na Cidade Universitária, numa tradução de Ulf e Catherine Ekeram, pelos alunos do Centro Nacional de Arte Dramática.

O argumento de *O sétimo selo* retoma o tema da Dança Macabra para o transformar em meditação filosófica. À beira-mar, o Cavaleiro Antonius Blok (Max von Sydow) encontra a *Morte* (Bengt Ekerot) a quem pede um adiamento que ela recusa. O Cavaleiro pede-lhe então que jogue com ele uma partida de xadrez, o que ela aceita. Seguindo a cavalo pela areia com o escudeiro, chamado Jons, o Cavaleiro encontra o cadáver de um camponês morto de peste. Mais adiante, no campo primaveril, está parada uma carroça de saltimbancos. Eles são três, Jof (Nils Poppe), Mia (Bibi Andersson, a mulher deste, e Skat (Erik Strandmark), e ainda Mikaël, filho de Jof e Mia. Jof tem a visão de uma mulher maravilhosa (a Virgem Santa) que passeia um menino nu pelo meio das flores. A mulher não o quer acreditar porque ele inventa constantemente patranhas deste género e chegou até a dizer ter visto o diabo, o que era invenção como ele próprio reconhece. Skat sai da carroça, com um máscara que imita a cabeça de um morto, que ele vai usar numa representação.

Antonius Blok e Jons pararam em frente a uma igreja de aldeia. Enquanto Jons discute com um pintor que trabalha numa Dança Macabra, o Cavaleiro dirige-se a um Monge que está sentado num confessionário. Confessa-lhe as suas dúvidas e o seu desejo de conhecimento, conta-lhe o contrato que fez com a Morte e como teve meio de a bater ao xadrez. O monge ri-se. O Cavaleiro reconhece nele a *Morte*.

Jons conta ao pintor que regressa com o amo da Terra Santa onde passaram dez anos. Confessa-se céptico e diz *que se ri da Morte*.

Ao sair da igreja, o Cavaleiro vê uma rapariga (Maud Hansson) amarrada a um muro ser atormentada por soldados que lhe atiram com sopa azeda. *É uma bruxa condenada à fogueira.*

Esta é a imagem da Morte tal como nos aparece em O sétimo selo, *um dos filmes mais notáveis de Ingmar Bergman*

Bengt Ekerot, personificando a Morte, e Max von Sydow, no papel do Cavaleiro, representam, nesta imagem de O sétimo selo, *a partida de xadrez entre a Vida e a Morte*

Cena final de O sétimo selo, *carregada de sugestões apocalípticas, que representa a Morte levando consigo os personagens do drama*

O Cavaleiro, ao saber que ela teve comércio com o demónio, quer interrogá-la. Mas nada obtém por resposta, nada a não ser gemidos e olhares de pavor.

Antonius Blok e Jons metem-se de novo a caminho. Chegam a uma aldeia que os habitantes abandonaram. Numa casa, Jons surpreende Raval (Bertil Anderberg), um antigo seminarista que *rouba os fatos aos mortos* e tenta violar uma rapariga (Gunnel Lindblom). Jons poupa Raval, mas promete-lhe que o marcará no rosto se o voltar a encontrar (Raval tinha pregado a Cruzada). Jons leva a rapariga consigo. Ela não dirá uma palavra em todo o filme, a não ser numa única cena.

Na praça de uma aldeia ainda habitada, onde todos procuram divertir-se para esquecer a peste, os saltimbancos ergueram o estrado. Jof e Mia contam o número da galinha e do galo acompanhados por música. O ferreiro Plog (Ake Fridell) veio com Lisa (Inga Gill), a sua mulher, assistir à representação. Enquanto Jof e Mia executam o seu número, Skat por detrás do estrado faz olhos bonitos a Lisa e desaparece com ela por entre um silvado para onde ela o chama acenando-lhe com uma perna de galinha.

A cantiga de Jof e Mia é coberta pelo *Dies Irae*. Uma procissão de flagelantes entra de súbito na praça. Um monge dirige-se à multidão petrificada e anuncia-lhe uma morte próxima. Entre a multidão vemos Antonius Blok, Jons e a rapariga muda. Todos caem pouco a pouco de joelhos. A procissão afasta-se.

Mais tarde, na praça, Jons proclama uma vez mais o seu cepticismo. O ferreiro procura a mulher. Na taberna Raval tenta vender uma pulseira a Jof e, como o não consegue, obriga o actor a dançar como um urso, com a aprovação dos assistentes. Jof cai por terra sem fôlego. Raval

ameaça-o com um punhal, mas Jons, que entra, intervém e marca Raval no rosto, enquanto Jof foge com a pulseira.

Perto da carroça, o Cavaleiro contempla o tabuleiro do xadrez. Começa a conversar com Mia e afaga o pequeno Mikaël. Jof volta da taberna e conta o que lhe aconteceu à sua maneira, antes de confessar a verdade. Dá a pulseira a Mia. O Cavaleiro, depois Jons e a muda que vêm ter com ele partilham da refeição dos saltimbancos: leite e morangos silvestres. O Cavaleiro convida Jof a acompanhá-lo na viagem. Ele quer voltar ao seu castelo onde a mulher o espera. Volta para junto do tabuleiro de xadrez. *A Morte esperava-o.* Ela ganha-lhe algumas peças. Plog, que não tornou a encontrar Lisa, junta-se à caravana. Na floresta, Lisa e Skat aparecem de repente a meio de um carreiro. Plog e Skat trocam insultos. Skat *finge suicidar-se* com um punhal de teatro. A caravana mete-se de novo ao caminho. Skat trepa para uma árvore para passar a noite, ouve um ruído estranho e vê *a Morte em baixo a serrar a árvore.* A árvore cai.

Já é noite na floresta. A carroça e os que a seguem caminham numa atmosfera de pesadelo. Passa por eles uma galera, *que leva a bruxa para a fogueira.* A galera atola-se num lamaçal. Jons vem em auxílio dos soldados da escolta.

Numa clareira ergue-se o madeiro. Antonius Blok interroga a bruxa sobre Deus e o Diabo. Ela diz que nada sabe. Está apavorada. *A Morte* aparece ao Cavaleiro e censura-o por fazer constantemente perguntas. O Cavaleiro dá um veneno à bruxa para que ela não sofra. Esta é amarrada a uma escada *e atirada às chamas.*

A carroça está parada. Armam um acampamento para passar a noite. Antonius Blok pega de novo no tabuleiro de xadrez. *A Morte* vem ter

com ele. Raval aparece e suplica que lhe dêem água. Jons não consente que a muda lhe a vá dar. Raval está doente de peste. Afasta-se *para morrer num canto.*

Enquanto todos dormem, Jof vê a Morte jogar ao xadrez com Antonius Blok. Acorda a mulher e fogem na carroça. Blok que se apercebe desvia a atenção da Morte, virando o tabuleiro. A Morte reconstitui o jogo. Foi Blok quem perdeu. Ele pede à Morte que lhe revele os seus segredos. Ela confessa que nada sabe.

Na floresta, a carroça onde seguem Jof, Mia e Mikaël foge sob a tempestade. Forçados a parar, os saltimbancos estendem-se sob a tenda, pensando ver chegado o fim do mundo.

Sob a tempestade, o Cavaleiro, Jons, Plog, Lisa e a rapariga muda chegam ao castelo. Karin, (Inga Landgre), a mulher de Blok, acolhe-os. Sentam-se à mesa. Lá fora, a tempestade não diminui de violência. Karin lê o *Apocalipse.* Batem três pancadas à porta. Jons vai abrir e volta. Não viu ninguém, mas de repente olham todos para a entrada da sala. *Vêem a Morte.* Cada um reage conforme o seu temperamento. A muda fala pela primeira vez: *«Tudo está consumado»*, diz ela.

Na manhã seguinte, quando Jof acorda, tudo está sereno. Sobre a colina ele *vê a Morte levando os que foram seus companheiros de viagem* e descreve a visão à mulher.

Encontramos de novo nesta história que se abre sobre o voo da águia do Apocalipse, os personagens das pinturas da igreja medieval: a Morte que joga o xadrez com o Cavaleiro, a «criatura de olhos apavorados» agarrada à árvore cortada, a Virgem passeando o menino no jardim, com os pássaros voando à sua volta, os saltimbancos, o Cavaleiro, os flagelantes. É toda uma Idade Média nórdica que nos surge na tela, com

penitentes gritando e multidões a quem a peste apavora, soldados e clérigos representando respectivamente a ordem social e a ordem religiosa que exorcisam o seu próprio medo fazendo reinar a opressão e o terror e escolhem como bode expiatório «a bruxa» condenada à fogueira. Alternando constantemente o trágico e o cómico — o trágico superando a pouco e pouco o cómico até atingirmos a cena onde a Morte deita a mão às suas vítimas — o filme chega a aproximar-se das grandes tragédias de Shakespeare [1]. O tema da Morte surge aí a cada passo; a própria aparição da Morte na primeira sequência, o cadáver do pastor na areia, a máscara de cartão usada por Skat, o fresco da Dança Macabra na igreja, a Morte disfarçada de Monge, a bruxa condenada à fogueira, os cadáveres na aldeia abandonada, o horrível cortejo de flagelantes que vem interromper a festa, as desgraças anunciadas pelo monge que o conduz, a desordem na estalagem, a reaparição da Morte junto ao tabuleiro de xadrez depois da cena da refeição no campo, o suicídio burlesco de Skat que anuncia o seu verdadeiro fim, a bruxa que é lançada às chamas na presença do temível homem vestido de negro, a agonia de Raval e o jantar final no castelo. No fim da viagem todos os personagens morreram, à excepção de Jof, Mia e a criança [2] e a Dança Macabra segue sobre as colinas conduzida pelo personagem com a foice das pinturas alegóricas, e, a

---

[1] O que já acontecia em *Sorrisos de uma noite de Verão*.

[2] Na peça em um acto *Pintura na madeira*, ninguém se salva, a partida de xadrez não existe e a Morte permanece invisível. Entre esta peça e o filme, alonga-se o caminho que vai das imagens à meditação. O casal de saltimbancos e o filho também não aparecem na peça.

fechar a marcha, vai o personagem não menos alegórico de Skat (outro saltimbanco) tocando cítara. Tudo isto recorda a imaginária medieval, vista porém, e é preciso não o esquecer, pelos olhos de um sueco educado na tradição luterana. Os monges católicos são-nos apresentados como inquisidores inflexíveis que fomentam o obscurantismo e o medo, dado que são incapazes de elucidar uma humanidade sofredora. A Cruzada aparece-nos como uma mistificação, como a procura vã de um Graal desprovido de qualquer sentido místico.

No genérico, a voz de um declamador recita um passo do Apocalipse: «Quando o cordeiro abriu o sétimo selo, tudo no Céu emudeceu pelo espaço de meia hora.» O mesmo passo volta a ser lido, perto do fim, pela mulher do Cavaleiro no momento em que a Morte bate à porta do castelo. É esse passo que dá o título ao filme.

Pelo que isto nos sugere e tomando em linha de conta a atmosfera medieval, subjacente a toda a obra, por força somos levados a falar das convicções religiosas de Bergman que até aqui se tinham manifestado apenas por esse único grito com maior ou menor intensidade: «Deus não existe», ou «Será que Deus existe?»

Mas Jean Mambrino observa judiciosamente [1]: «O passo do Apocalipse, em que o autor se inspirou, não tem no seu contexto nenhuma relação com a morte. Trata-se de um velho tema bíblico: o do juízo universal, o dia de Yahweh, anunciado ao longo da história pelas catástrofes e pelas guerras, sem referência especial à morte individual. Na Escritura, o sétimo selo, ao abrir-se, não revela por conseguinte os segredos da vida

---

[1] In «Cahiers du Cinéma» (Maio de 1958, n.º 83).

e da morte, mas o julgamento de Deus sobre toda a raça humana. E é o cordeiro que o quebra».

Esta referência ao Apocalipse, desviada do seu primitivo sentido, tem portanto outra finalidade: podemos considerá-la alegórica como de resto quase tudo no filme. O livro do Apocalipse segundo S. João é constituído por uma série de visões. Ora, é o próprio Bergman quem nos explica que teve de certa maneira a visão do seu filme «ao contemplar os motivos tratados nos quadros das igrejas medievais». Se bem que essa visão pessoal não seja de origem celeste, ela funda-se porém em algo de misterioso, a infância distante (1). E a recriação cinematográfica dessa visão tem a mesma construção do livro do Apocalipse. É uma série de imagens poéticas e «inspiradas» com um sentido alegórico. Na visão apocalíptica são constantes as referências a Babilónia, «a grande cortesã» cuja queda é posta em evidência. Contemporâneo de Nero, S. João, ao referir-se a essa queda, visava a de Roma e do seu cruel imperador. Do mesmo modo, e não se torna necessário inferir, dado que o próprio Bergman o declarou, *O sétimo selo* através da peste (2) descreve o pavor fundamental da nossa época: o de uma guerra atómica. A Estrela Absíntio, por interposição da peste medieval, transforma-se na bomba atómica e o ciclo apocalíptico inscreve-se no clima moderno.

---

(1) Assim o observou Jean-Louis Tallenay num artigo de «Radio-Cinéma» (n.º 433, de 4 de Maio de 1958): *O sétimo selo,* um filme visionário.

(2) Ela própria inspirada pela visão da estrela Absíntio que mergulhou na terça parte dos rios e das fontes de tal modo «que um terço das águas e das fontes se tornou dessa maneira em absíntio e o seu amargor causou a morte de muita gentes».

Esse carácter alegórico do filme poderá parecer grosseiro e forçado. Se assim não acontece, é que ele corresponde à intenção do autor. O sétimo selo «é uma ideia da juventude realizada na idade madura». Obcecado pela representação da morte nos frescos da Idade Média, Bergman insere aqui esse tema tantas vezes tratado nos seus filmes, inscrevendo-o num contexto religioso, que está na própria origem da sua obsessão. Mas a questão é posta por um homem moderno, retomando assim a atitude dos artistas e pensadores da Renascença, isto é, de uma época em que o espírito começou a derrubar as barreiras dogmáticas e místicas, quando se começou a procurar a luz, conservando no entanto uma secreta nostalgia daquela unidade de pensamento conseguida na Idade Média sob a égide do Cristianismo. A Renascença foi a Reforma, os começos da imprensa e da ciência, a fé abalada pela dúvida, o recuo da mitologia cristã, o começo do racionalismo. A procura do conhecimento.

Essa procura do conhecimento levou o Cavaleiro Antonius Blok até à Terra Santa como era natural que acontecesse com um espírito inquieto daquela época. Voltou sem ter encontrado a resposta desejada. Quando a Morte vem ter com ele, pede-lhe ainda um prazo para obter essa resposta. Mas que resposta e a quê? Não é só o problema da existência de Deus que atormenta o Cavaleiro, quer também compreender o sentido da vida, conhecer a razão das coisas terrenas e penetrar no cerne do mistério que a morte envolve com o seu manto. Nenhum receio da morte, mas uma angústia de viver, visto que nada sabe. A partida de xadrez é a última tentativa feita pelo Cavaleiro para descobrir os segredos da vida e da morte. Dirige-se a um padre (mas esse padre tem o rosto da sua sinistra adversária), a uma

bruxa que, possessa do diabo, deve ter entrevisto o desconhecido e desvendado uma parte do segredo. A bruxa nada sabe; é uma vítima apavorada: *Olha os meus olhos, Blok — Vejo neles o pavor!* Dirige-se por fim à Morte que, encarregada de o levar, deve saber a razão. E a Morte responde-lhe: *Não há nenhum segredo.* Ela também nada sabe; cega como uma máquina, executa o seu trabalho. É a introdução ao nada.

Este nada que um outro personagem tinha desde há muito pressentido, embora sem se interrogar. Trata-se do escudeiro. Também ele fez a experiência da Cruzada. Em tudo o que diz se manifesta o seu cepticismo: *A nossa Cruzada era tão estúpida que só um verdadeiro idealista poderia tê-la inventado. Para qualquer lado que nos voltemos, ficamos sempre de rabo para trás. Rio-me da Morte... impossível no Céu... indiferente no Inferno.* Este céptico que se tornou com facilidade ateu contempla sem se estarrecer os quadros na igreja (*vão agarrar-se às saias dos padres*) e sorri irònicamente do discurso do frade que anuncia o fim do mundo (*conversa de mortos, tudo isso são histórias*). No momento de morrer conserva ainda a mesma atitude de desprezo: *Ninguém pode ouvir o teu lamento,* diz ele ao amo, clamando por Deus numa última interrogação angustiada. E como a mulher do Cavaleiro lhe pede que se cale, diz encarando a Morte com ar de desafio: *Calo-me mas protesto.* A sua concepção da vida resume-se nesta fórmula cínica e precisa: *Não há melhor lugar para um homem, do que entre as pernas duma rameira.*

Definir de uma maneira categórica o pensamento de Bergman como ateu ou cristão, de acordo com as palavras que ele faz pronunciar aos seus personagens, torna-se impossível. Bergman é ao mesmo tempo o Cavaleiro e o Escu-

deiro, sem que por meio de uma escolha ele faça pender a balança para um lado ou para o outro. Por meio desta dupla identidade, é a posição do homem moderno, a sua reflexão sobre o que há de precário na condição humana que ele tenta descrever. Objectivamente, diremos nós, e adaptando por fim a posição agnóstica. Ao espírito humano é impossível atingir o cerne das coisas. «A nossa questão persiste» porque ela vai embater de encontro ao nada.

No plano religioso não é a existência de Deus que volta a estar em causa: *É preciso não esquecer que eu creio em Deus, mas não numa igreja, quer protestante, quer outra. Creio numa ideia superior a que chamam Deus. Creio que é absolutamente necessário que assim seja. O materialismo integral a nada poderia conduzir a humanidade* [1]; é essa a importância exacta da ideia de Deus: *«A crença causa sofrimento, é como um amor que se esconde»*. Embora para Bergman Deus exista, não é por seu intermédio que o homem pode chegar ao conhecimento. É evidente que esta atitude não é muito precisa. Será incómoda para todos que queiram «classificar» Bergman. O grande paradoxo de *O sétimo selo,* obra aparentemente metafísica, é o de denunciar por meio da posição agnóstica do seu autor a fragilidade da metafísica. Pois que, no plano do pensamento, Bergman não estabelece um sistema definido. Desenvolve as ideias que o preocupam. Propõe uma ou mais atitudes, sem concluir.

É assim que voltamos a encontrar em *O sétimo selo* uma atitude existencialista que não é, de resto, nem cristã nem ateia, o que pode fazer

---

[1] Em «Cahiers du cinéma», n.º 88 (Outubro 1958). *Encontro com Ingmar Bergman,* por Jean Béranger.

com que pareça contraditória. Uma cena, pelo menos, revela o sentido do filme: é a da refeição campestre que o Cavaleiro partilha com Jof e Mia. Eis ali a resposta à verdade procurada por Antonius Blok: a felicidade terrena [1]. O importante na vida é *existir* e não interrogarmo-nos. O saltimbanco Jof [2] e a mulher, símbolos do casal que se realiza pelo amor humano, com um filho, solução de continuidade da vida. Num mundo infernal, onde o receio da morte, o pavor da outra vida, sufocam o universo, Jof e Mia serão poupados. Eles serão salvos juntamente com o filho, não por capricho de uma escolha divina, mas por representarem o único valor que se opõe ao nada; «o amor que dá a vida e a alegria». É nisto que *O sétimo selo* vai mais longe que os filmes anteriores de Bergman, nos quais o amor nunca se realizava por inteiro. *O sétimo selo,* meditação sobre a morte, é a vitória da vida sancionada pelo amor. E o amor torna-se, assim, uma resposta a todas as interrogações. Os puros, os inocentes, são aqueles que amam. As visões de Jof, jogral ingénuo da Idade Média, estão de acordo com a imaginária religiosa. Mas a Virgem tem o rosto de Mia e o menino Jesus o do pequeno Mikaël. E Mia, deitada por terra, simboliza de maneira cabal as raízes de uma vida a que poderemos chamar eterna num sentido puramente

---

[1] Como muito bem observou Guy Allombert, na ficha de *O sétimo selo,* editada por «Image et Son», n.° 119 (Fevereiro de 1959).

[2] Como o seu companheiro Skat, Jof representa o saltimbanco da figura de Tarocchio, símbolo hermético, viajando entre o Céu e a Terra.

profano [1]. Foi isto o que o Cavaleiro não soube ver, ou que no entanto não lhe bastou.

Se tal como o Bem e o Mal, todos os valores se confundem, é sempre à sua medida e à do mundo em que vive que o homem constrói no instante. Apenas uma única coisa não pode ser posta em dúvida: a vida que ao homem foi dada. Basta tomarmos consciência deste facto para que essa Vida, ainda que absurda, visto conduzir ao nada, possa ser vivida plenamente. A par dessa atitude existencial em relação ao casal, Bergman mostra-nos como o homem moderno se priva a si próprio da felicidade, teimando em procurar o irracional, e como também ele se torna masoquista por receio da morte e do que virá após ela. A humanidade do século vinte, minada pela angústia de uma guerra atómica, tal como a humanidade da Idade Média o era pela peste apocalíptica, Bergman dá uma lição de vida: sem no entanto afirmar ou negar seja o que for, visto manter a mesma atitude objectiva do «pintor da Idade Média». A cada um cabe comportar-se como lhe aprouver, depois de ter visto.

Fábula filosófica ou parábola do conhecimento como o definiu Eric Rohmer [2], *O sétimo selo* é antes de tudo um filme onde *o que vale não é tanto a originalidade da filosofia de Bergman... como a maneira precisa como ele conseguiu exprimir na tela todos os seus cambiantes* [3].

---

[1] O que explica «a surpreendente ausência de Cristo», que inquietava Jean-Louis Tallenay em «Radio-Cinéma» (artigo citado). «A única resposta à mais funda inquietação do Cavaleiro fora a Boa Nova, que abre o caminho à esperança cristã, à Ressurreição», escrevia ele. Esta esperança não se encontra em *O sétimo selo,* visto que a resposta reside na vida terrena.

[2] In «Arts», n.° 667 (23 de Abril de 1959).

[3] Idem.

Numa obra que se nos apresenta um pouco como uma tese e cujo fundo alegórico poderia conduzir à abstracção, seria de recear um propósito didáctico. Ora se *O sétimo selo é um dos mais belos filmes que existem* [1], é devido à maneira como o fantástico alegórico se insere sem artifício no real quotidiano. Sem que se recorra aos truques que fizeram antes a glória de *A carroça fantasma* e do cinema mudo escandinavo, mas graças a uma realização na qual existe um equilíbrio constante entre a estilização pictórica inspirada pela pintura da Idade Média e o realismo próprio do cinema. Há por certo referências, como ao expressionismo alemão e a Dreyer [2], que se fundem no entanto no estilo pessoal de Bergman, feito aqui do jogo constante da câmara sobre o rosto dos actores, integrados na atmosfera que lhes é própria e por ela mesmo definidos.

É assim que o personagem da Morte, interpretado por um actor vestido de negro, com o rosto lívido e entumecido de uma velha cruel, qual inquietante morcego humano, tem a mesma realidade física que Nosferatu, o vampiro do filme de Murnau. É de resto Murnau que o filme mais nos lembra, não sòmente o Murnau de *Nosferatu*, mas também o de *Fausto*. A Virgem no prado faz lembrar Margarida por entre as flores e sobretudo sente-se sempre a presença palpitante da carne sob as máscaras ou o opaco da caracterização e também os elementos naturais: a água, o fogo, o ar e terra têm as mesmas dimensões que na obra do grande realizador ale-

---

[1] Idem.

[2] Comparação sugerida pela presença da feiticeira, mas do mero ponto de vista plástico, estando o realismo místico de Dreyer totalmente ausente destas sequências. O mesmo se pensa das gravuras e pinturas de Albrecht Dürer.

mão. Quando à beira do mar encapelado, o Cavaleiro se encontra com a Morte cujo manto negro vai varrer toda a tela, para lhe anunciar que a sua vida chegou ao termo, a impressão estética transforma-se em meditação alucinante. Ao mesmo tempo que o Cavaleiro, o espectador sente o valor do instante decuplicado pela iminência da morte. Frémito de medo na carne e angústia cósmica ante o apelo do nada, a impressão é uma das mais fortes que o cinema nos tem dado desde que, precisamente em *Fausto*, o grito sufocado de Margarida, condenada à morte, atravessava o espaço para chegar junto do amante fugido lá para o cabo do mundo.

Presença constante da Morte ao lado da Vida, da Natureza, ao lado do Homem, sopro do Ar, murmúrio da Água, crepitar do Fogo das fogueiras, tudo aqui é naturalmente, apesar do diálogo profuso, extremamente belo e necessário, *na imagem,* dado que este filme foi inspirado por uma imagem e Bergman não o poderia fazer doutro modo.

Que aqui ou em qualquer outro lado, o processo técnico não seja original, não tem já a menor importância. Quando o *Dies Irae* vem abafar o canto dos saltimbancos e surge o cortejo alucinante dos penitentes, a qualidade plástica da imagem não impressiona apenas os olhos. O mesmo acontece no momento em que, no castelo, todos se levantam para olhar a porta e fixar algo que se não vê.

A luz que ilumina o filme, nem escura nem branca, mas passando por todas as tonalidades de cinzento, é o elemento dominante na composição interna dos planos, organizados, por outro lado, num espírito teatral, que se apoia numa estilização da interpretação e do valor simbólico dos gestos e da acção. Era preciso predispor o espec-

tador à reflexão a fim de lhe provocar a atitude receptiva que o levaria às ideias e ao sentido da interrogação que são o cerne do filme [1]. A representação concreta da Morte no *Orfeu* de Cocteau não passava de simples especulação intelectual. Em *O sétimo selo*, transposição lendária de uma Idade Média tomada como matéria anti-realista, ela reencontra o sentido que lhe deve ser dado pelo homem, quando levado a reflectir sobre a ideia abstracta que ela representa.

O que Bergman diz em *O sétimo selo*, sob a forma acabada de uma meditação, existia já como esboço em *A Prisão*, manual didáctico, que deu origem a um universo. O que torna *O sétimo selo* o filme mais perfeito de Bergman, dentro do modelo filosófico, não é um virtuosismo adquirido com o tempo, é a união íntima que aqui se consegue [2] entre a poesia e a filosofia. União que corresponde no pensamento baudelairiano ao processo que destrói a barreira entre a poesia e a meditação, entre a imaginação e a tese, entre o imaginário e o real [3]. Homem de teatro que se serve do cinema como meio de expressão, Bergman é essencialmente no teatro e no cinema um poeta e um filósofo. Nisso reside a sua profunda originalidade e o seu estilo não pode cumprir-se senão pela efectivação por todos os meios técnicos possíveis, escolhidos apenas segundo o critério da sua eficácia, dessa união baudelairiana da qual *O sétimo selo* é o exemplo mais revelador.

---

[1] O valor alegórico da Idade Média em *O sétimo selo* tem o mesmo significado que o valor ornamental da época 1900, em *Sorrisos de uma noite de Verão*.

[2] Depois de se ter esboçado e lentamente processado em *A Prisão, Jogos de Verão, A Noite dos Feirantes* e *Sorrisos de uma noite de Verão*.

[3] André S. Labarthe em «Radio-Cinéma», n.º 480 (29 de Março de 1959).

CAPÍTULO IX

O SENTIDO DA VIDA

OS MORANGOS SILVESTRES

Apresentado no Festival de Cannes de 1957, onde recebeu o prémio especial do Júri, *O sétimo selo* foi considerado o filme mais importante de Bergman... até à descoberta de *Os Morangos Silvestres*, realizado logo a seguir, e que teve as honras de dois festivais: o de Berlim e o de Veneza. Ao mesmo tempo, Cannes acolhia o mais recente filme de Bergman, *No limiar da vida*, posterior a *Os Morangos Silvestres* e estava feita a «actualização». O essencial da obra aparecia na sua ordem cronológica.

Foi depois dessa actualização e referindo-se a *Os Morangos Silvestres* que Fereydoun Hoveyda, veio a escrever:

«À semelhança da nossa galáxia, a obra de Ingmar Bergman desenvolve-se não em circunferência, mas em espiral. Uma espiral em que cada uma das voltas acresce e aprofunda o cír-

culo. Nesse trajecto para a perfeição, o autor detém-se por vezes, como que para abarcar com o olhar o caminho percorrido. A volta maior da espiral brilha então com um fulgor invulgar e parece esconder tudo o resto. O filme que ela sustenta basta a si próprio; se ela não torna inúteis os outros, vai com certeza mais longe do que eles. *Os Morangos Silvestres* pertence a esta última categoria» (1).

Acrescentemos que a esta última categoria pertencem também, como já vimos, *Sorrisos de uma noite de Verão* e *O sétimo selo*, ou seja os dois filmes precedentes, mas se quisermos entrar no jogo da Cinemateca ideal, *Os Morangos Silvestres*, que reúne todas as ideias preferidas de Bergman sob uma forma atraente (mais atraente aliás do que perfeita, como acontece com *O sétimo selo*), constitui, sem a menor dúvida, o filme a escolher; exemplo-tipo porque ele é a soma de todos os outros, tendo, além disso, alguma coisa mais: a solução que aí se encontra para a razão de ser da vida. Solução que estava já implícita em *O sétimo selo* e que, isolada do ambiente de fábula medieval, se torna, duma maneira explícita, a expressão de um humanismo moderno.

Aos 78 anos, o Doutor Isak Borg vai ser jubilado na Universidade de Lund. Dirige-se de automóvel de Estocolmo a Lund em companhia da nora. Durante a viagem ele recorda, quer sonhando quer no meio de recordações, alguns passos da sua adolescência e da juventude, o que o leva a fazer o inventário da sua existência e a descobrir, já perto da morte, o sentido da vida. Tal como o Cavaleiro de *O sétimo selo*, O Doutor Borg interroga-se, mas não é por meio de um acto voluntário que ele se entrega à procura do conhecimento. Esta acção é-lhe imposta pelos incidentes da viagem e por um sonho inquietante que o faz tomar consciência do fim que se avizinha. Já não é do exterior que Bergman descreve uma meditação, mas do interior, sondando o inconsciente, a vida psíquica do protagonista. Não é já sobre uma acção dramática rigorosa, com uma construção teatral, que ele elabora o seu filme, mas sobre estados de alma; a história e a intriga, as estruturas clássicas da narração passam a segundo plano, apagam-se para dar lugar a um desenvolvimento subjectivo. É o primeiro filme «romanesco» de Bergman, no sentido em que o compreendem os cineastas modernos... A este carácter inteiramente novo da encenação de Bergman se deve que *Os Morangos Silvestres* seja considerado como o maior filme do autor. O filme integra-se pelo estilo numa das correntes do cinema contemporâneo, aquela em que a linguagem cinematográfica chega a ser tão complexa e tão profunda como na literatura de introspecção (1). Não é já de Strindberg, Shakespeare, Marivaux ou Anouilh que nos recordamos, mas de Proust, Faulkner e Joyce. À realidade subjectiva juntam-se o sonho e a recordação numa análise feita na primeira pessoa. Daí a composição desigual e inédita do filme ao qual só o tema da viagem (deslocação no espaço que provoca uma deslocação no tempo, reflexão sobre o presente, causada pela redescoberta do passado), frequente em Bergman, dá solução de continuidade.

Os Morangos Silvestres começa com a apresentação de Isak Borg (Victor Sjöstrom) feita por

(1) In «Cahiers du Cinéma», n.º 95 (Maio de 1959).

(1) Corrente em que se destacam Rossellini, Antonioni, Astruc e Resnais, para não citar senão os maiores.

ele próprio. Sentado à secretária, rodeado das fotografias dos familiares, o Doutor põe em ordem os seus papéis antes de ir almoçar. «*Tenho 78 anos; amanhã serei nomeado lente jubilado na Catedral de Lund, em recompensa de cinquenta anos do exercício de medicina.*» Esta apresentação «objectiva», que precede o genérico, dá-nos numa sinopse admirável, uma ideia precisa da personalidade do professor. Este velho austero, entregue voluntàriamente à solidão entre o cão e a velha governanta, faz das suas manias uma regra de vida, mas vive dominado por uma espécie de ansiedade que se irá definindo pouco a pouco na sua narrativa. Porque é o professor, que, depois do genérico, retoma a palavra para nos contar a sua experiência.

Essa experiência começa com «o sonho do primeiro de Junho»: Isak Borg dorme. Vê-se a si próprio caminhando por uma rua deserta na qual as janelas estão todas calafetadas com sacos. Descobre um enorme relógio sem ponteiros. Puxa do seu relógio; também ele já não tem ponteiros. Tira o chapéu, enxuga o suor da fronte. No meio dum silêncio terrível, sente as pancadas do seu coração. Encosta-se à parede assustado, depois recomeça a caminhar em sentido inverso e vê à sua frente um homem de costas para ele. Apressa o passo, acerca-se do homem, toca-lhe no braço. O homem volta-se. Não tem rosto. Bruscamente o homem cai no chão, inanimado, como um saco de farinha e deixa no solo um rastro de sangue. Isak Borg recomeça a andar, cada vez mais apavorado. Ao voltar à esquina vê vir ao seu encontro um carro fúnebre, puxado por dois cavalos, mas sem condutor. O carro passa por ele; os cavalos galopam. Uma das rodas trazeiras sobe para o passeio e fica presa ao pedestal dum candeeiro. Os cavalos relincham, erguem-se contra

os varais, os eixos rangem, parece-nos ouvir um grito humano. De repente a roda solta-se e rola pelo passeio, tocando de raspão Isak Borg. O carro inclina-se; o caixão que ele transportava cai por terra. Siderado, Isak Borg aproxima-se do caixão. Vê sair dele uma mão que agarra a sua. A tampa do caixão ergue-se lentamente, enquanto Isak se esforça em vão para se libertar. Aparece o corpo do morto. Tem os traços de Isak. É *Isak*. Sucedem-se os grandes planos cada vez mais próximos dos dois rostos; em seguida, a sequência termina com um grande plano de Isak Borg, acordando no leito depois do pesadelo.

Todo o resto do filme é condicionado por este sonho [1], ele é como que o seu prolongamento por meio das reacções conscientes ou inconscientes que ele provoca no espírito do velho. Isak Borg não tomou ainda consciência do sentido profundo deste sonho, que lhe deixa no entanto uma impressão desagradável. Porque ele sabe — o que antes não quisera ver — que a morte o espreita e que está entregue à solidão. O significado dos símbolos freudianos: as ruas desertas, as casas abandonadas, os relógios sem ponteiros, irá revelar-se em seguida.

A narrativa prossegue de maneira objectiva, assente de novo na realidade. Mas este desenvolvimento objectivo, que se segue ao primeiro sonho, não passa de uma narrativa condensada dos acontecimentos tais como eles se apresentam a

---

[1] Este sonho encontra paralelo no «flash-back» alegórico de *A Noite dos Feirantes,* o qual comanda igualmente todo o desenvolvimento dramático da obra. A diferença reside aqui em que não só o sonho diz respeito ao próprio Isak Borg, como é ele a definir o tom da narrativa na primeira pessoa. Não se trata, pois, de uma alegoria.

Isak Borg, perturbado pelo pesadelo. Ao acordar, o velho levanta-se lentamente, dirige-se à janela, depois, não sem dificuldade, volta a sentir-se ele próprio e, sem lhe dizer as verdadeiras razões, vai informar a senhora Agda, a sua governanta (Jullan Kindhall), da sua decisão de seguir para Lund de automóvel, em vez de avião como estava previsto, o que origina uma animada discussão entre o Doutor e a governanta, que já o serve há mais de quarenta anos e é bem explícita: *Calo-me para não dizer o que penso dos velhos egoístas.* Palavras como estas, já Isak Borg as deve ter ouvido mais de uma vez, mas, depois do seu sonho, tomam como que um sentido diferente. Todas as cenas que se seguem, até à reaparição do monólogo interior, vão interiorizar uma série de pormenores deste género, os quais o subconsciente do professor procurará esquecer em seguida. *Lente jubilado, mas porque não idiota jubilado?* pergunta ele a si próprio, sem saber porquê, depois da discussão com a senhora Agda. É então que aparece Marianne, a sua nora (Ingrid Thulin). Está em sua casa há alguns dias e pede-lhe que a deixe acompanhá-lo de automóvel a Lund, onde a espera o marido, o filho de Isak Borg, que também é médico. *Se tivesse dinheiro, iria de comboio* diz Marianne com intenção. O professor não se apercebe. Parte, zangado com a senhora Agda, por esta ter declarado que não iria assistir à cerimónia.

Deixando para trás Estocolmo, Marianne e Isak seguem agora no velho automóvel do professor, conduzido por ele próprio. Dentro de breves minutos, ele irá mostrar-se singularmente odioso. Marianne fuma. Ele pede-lhe que deite fora o cigarro, porque fumar é um vício próprio dos homens. *Quais serão os vícios de uma mulher?* pergunta-lhe Marianne com ironia. *Chorar, ter filhos e dizer mal do próximo,* responde Isak. Marianne olha-o com um desprezo mesclado de aborrecimento. Ao volante do carro, impassível e esquecido já do que pela manhã o apavorava, Isak é agora um ser odiado, o mesmo que deve ter sido durante toda a sua existência. A conversa, que Marianne dirige, transforma-se numa discussão sobre um empréstimo que Evald pediu a seu pai. Isak exige o pagamento por uma questão de princípio. É suficientemente rico para poder dispor dessa soma, que no entanto faz falta a Evald. A atitude hostil de Marianne deixa transparecer até que ponto ela se ressente deste favor, que os coloca a ela e ao marido, como devedores para com o velho.

Evald quer pagar-me porque me respeita, diz Isak.

Respeita-o, mas também o odeia.

O primeiro golpe foi desferido e Isak acusa o toque. Para seguir a conversação que continua como um duelo de esgrima, a câmara desliza imperceptìvelmente de um para outro lado dos interlocutores para isolar os seus rostos, e em especial o do professor em cujo espírito persiste a inquietação surda causada pelo sonho; ou então para enquadrar num mesmo plano os dois antagonistas, quando se torna necessário seguir ao mesmo tempo as palavras de Marianne e as reacções de Isak. A singeleza desta encenação, como que reforça a sua eficácia. Trata-se de observar o velho, para ler no seu rosto o processo de desintegração interior causado pelas réplicas de Marianne.

Que tens tu a censurar-me? pergunta Isak, a quem a impertinência e a agressividade da nora ainda divertem um pouco.

O ser um velho egoísta (é a segunda vez que lhe dizem isso desde essa manhã), *a sua máscara*

de *filantropo esconde a sua dureza, a sua falta de amor. Quando cheguei a sua casa, disse-me logo: podes ficar o tempo que quiseres, mas não me venhas contar os teus desastres conjugais. As dores da alma deixam-me frio. Vai antes consultar um psiquiatra ou um padre, está na moda.*

As árvores da beira da estrada passam a correr por sobre o carro. Isak, inquieto, tenta retomar a conversa e revela a sua inquietação a Marianne, quando lhe fala do sonho que teve. Mas ela repele-o: *Os sonhos interessam-me pouco.* Nesse momento, apreensivo com a ideia de ser ele a causa da sua solidão, Isak desvia o carro para um caminho e pára à entrada dum parque. Nesse parque há uma casa à beira dum lago. *Vivi naquela casa até aos meus vinte e cinco anos.* Marianne aproveita a paragem para ir tomar banho e desaparece por entre as árvores. Ficando só, o professor passeia lentamente, depois estaca. Reconhece o lugar dos morangos silvestres [1].

Nesse instante recomeça o monólogo interior, e tudo leva a crer que o professor não veio ali por acaso. O caminho que seguiram no seu espírito as ideias suscitadas pelo seu sonho, pela conversa que teve com a governanta e depois com a nora, levou-o até aos lugares da sua adolescência. Seguir de automóvel em vez de avião, fora menos uma precaução do que uma oportunidade de fazer

[1] O título original do filme (Smulstronstället) significa tanto «o tempo» como o «lugar» onde se colhem os morangos silvestres. Este tema encontra-se ligado em Bergman aos da adolescência, da felicidade fugaz, do paraíso perdido *(A Sede, Jogos de Verão, Os Morangos Silvestres)*. Em *O sétimo selo*, os morangos silvestres associados ao leite dão-nos pelo contrário a ideia de uma felicidade terrena plena e duradoura. Na experiência de Isak Borg, o tema simplesmente poético de *A Sede* e *Jogos de Verão* encontra a sua dimensão filosófica.

essa peregrinação. Na casa à beira do lago, com as persianas corridas, as janelas estão cegas. A ideia de solidão faz sentir-se de novo, com mais insistência.

A sequência que se segue não é o «flash-back» vulgar, nem o sonho prenhe de intenções. Isak revive uma cena, que teve no seu passado extrema importância, mas à qual não assistiu. Toda a família vinha passar as férias nessa propriedade. Isak tinha 18 anos e amava Sara, da qual estava quase noivo. Sara (Bibi Andersson) aparece-nos tal como era nessa época; vem colher morangos silvestres para a festa de anos do tio Aaron. Acompanha-a Sigfrid, o irmão de Isak. Frente a este par que surge do passado, na atmosfera clara e alegre de um dia de Verão na qual se ouvem os ruídos da casa próxima e os gritos das crianças brincando, Isak fica interdito no seu fato usado de homem velho.

É assim que Isak, aos 78 anos, assiste a estes acontecimentos de que não tivera conhecimento: a corte que Sigfrid faz a Sara, que se deixa beijar e larga o cesto dos morangos, o enleio de Sara durante o almoço do aniversário quando as gémeas faladoras tinham contado a história do beijo (Isak, que fora à pesca com o pai, não chegara a tempo do almoço) e as confidências que Sara faz a Charlotte à entrada da casa. Sara tinha pena de fazer sofrer Isak, mas ela amava Sigfrid, mais alegre, mais sedutor do que o irmão. Isak é demasiado complicado *Quer sempre que eu fique junto dele para discutirmos sobre a Vida e a Morte.* O velho percorreu o caminho entre o parque e a casa como um fantasma, cruzando-se com estes personagens dum outro tempo, testemunha muda de acontecimentos que não viveu, que o esclarecem sobre si próprio. Toda esta sequência é como que uma construção do espírito,

um fenómeno ilógico mas revelador. Isak tem a visão das recordações alheias e não a das suas, porque ele é aqui como que um espírito errante que veio procurar no passado uma explicação. É neste estado vago entre o sonho e a recordação — cujas imagens luminosas e poéticas, verdadeira evocação da idade de ouro e do paraíso perdido, têm a força avassaladora do real — que ele toma consciência dessa lesão afectiva que marcou toda a sua existência. Estas imagens são arbitrárias e inverosímeis, dado que Isak nunca nelas aparece sob a sua anterior forma. Contudo não deixam de exprimir a permanência do passado na psique do velho. Não é já a magnífica conjugação de dois tempos num só plano, empregue por Sjöberg em *Vertigem*, em que a heroína se via ao mesmo tempo quando criança e quando rapariga; é um tempo perdido, no qual o espectador se integra. O que provoca ao mesmo tempo a auto-análise de Isak, vendo-se através dos outros, e a análise de Isak pelo espectador, convidado a uma forma subtil de identificação, que o leva a dar ele próprio um sentido às imagens que não reflectem nem a realidade do passado vivido por Isak, nem a recordação subjectiva que ele teria desse passado.

É no momento em que Sara vai ao encontro do Isak de 18 anos, a quem Borg esperava ansiosamente ver chegar, que alguém o chama ao presente, fazendo-o de certa maneira ressurgir de entre os mortos. É uma rapariga que lhe fala. Tem 17 anos, veste «short» e uma camisa de desporto; é o vivo retrato de Sara, chama-se Sara (o papel é também interpretado por Bibi Andersson). Tenciona viajar até à Itália de boleia. Pede a Isak que a deixe fazer parte do percurso com ele. Notemos que Isak aceita, sem mostrar grande espanto, esta situação. Sara reaparece a

seus olhos como um reflexo actual da sua mocidade perdida. É que Isak não consegue já distinguir bem a ilusão da realidade, ou melhor, começa a descobrir entre todos estes fantasmas uma estreita ligação. Sara segue pois com ele, e com ela vão os seus dois companheiros de viagem, Anders (Folke Sundqvist) e Victor (Björn Bjelvenstam). Sara vai atrás no carro, sentada entre os dois rapazes. Ela está noiva de Anders, mas Victor faz-lhe companhia. A sua linguagem vulgar, a sua descontracção, divertem o professor. Os mesmos movimentos de câmara que na primeira sequência de automóvel isolam, ou juntam, os diferentes personagens, mas visam em especial Isak Borg. *Tive um amor na mocidade chamado Sara,* confessa ele com bonomonia, como se não tivesse importância. *Casou com o meu irmão Sigfrid e tiveram seis filhos. É chato envelhecer,* replica Sara, que só depois se apercebe da gafe, mas ela traduz de forma trivial o pensamento secreto do professor.

É nesse momento que ocorre o acidente. Um carro que vem em sentido contrário faz uma manobra em falso. O professor consegue evitar um desastre que poderia ter sido mortal. O outro carro voltou-se. Dele sai, incólume, um casal bizarro, Sten e Berit Alman (Gunnar Sjöberg e Gunnel Broström).

Era ela quem conduzia, diz Sten, escarninho.

Eu ia dar-lhe uma bofetada, quando vi a curva, explica Berit. *Foi castigo de Deus não te parece Sten? Como és católico...*

Em frente de Isak, de Marianne e dos jovens atónitos, o casal entrega-se então a uma verdadeira demonstração de exibicionismo conjugal. Levantam o carro sinistrado, mas o motor ava-

riou-se. Sten e Berit seguem no automóvel do professor.

Desta vez é Marianne quem conduz e toda a atenção do espectador irá concentrar-se, graças a um movimento de câmara análogo ao precedente, sobre o estranho casal desavindo. Sten assobia; a mulher chora; ele escarnece: *Não toquem nunca nas lágrimas das mulheres, porque são sagradas.* Berit é uma antiga actriz. É por isso que ele duvida da sinceridade da sua dor. Marianne toma a defesa de Berit. *Ela é histérica, eu sou católico, é isso que nos ajuda a suportar-nos um ao outro. Ela tem a sua histeria, eu o meu catolicismo.* Esta declaração de Sten provoca reacção brusca da parte de Berit. Com energia, esbofeteia o marido repetidas vezes. Este deixa cair os óculos escuros que Victor apanha. Marianne pára o carro: *Em atenção aos pequenos, peço-vos o favor de descer.* Isak não disse uma palavra, mas este episódio deixará marcas no seu espírito, tal como no de Marianne, como se verá mais tarde. *Perdoem-nos, se puderem,* pede Berit, ao descer. O estranho casal fica só na estrada deserta, olhando o automóvel que se afasta.

O monólogo interior é de novo retomado e com ele o tom subjectivo. O carro entra numa outra região, fértil em recordações. *Foi aqui que eu comecei a minha carreira de médico, a minha mãe ainda cá vive.* Uma paragem junto a uma bomba de gasolina faz-nos ver Isak sob uma luz diferente. O proprietário da bomba, Akerman, estima muito Isak, que ele considera como o melhor médico do mundo. Recusa aceitar o pagamento da gasolina e a mulher, que está grávida, mostra ter por Isak a mesma afeição. *A gente daqui lembra-se da sua bondade,* diz Akerman. O olhar de Isak cruza-se com o de Marianne e ele

diz consigo mesmo *Devia por cá ter ficado.* Isak é agora prisioneiro do passado. Prosseguindo o monólogo interior, conta que durante o almoço que se seguiu a esta paragem falara dos seus anos de jovem médico. E eis a cena que corresponde à da refeição campestre em *O sétimo selo:* num terraço, os passageiros do automóvel acabam de almoçar. Anders toca guitarra. Ele quer ser pastor e Victor médico. Sara graceja; Marianne está descontraída. É certo que Anders e Victor discutem com calor a questão da existência de Deus, dado que Victor crê apenas na existência da morte biológica; mas a cena é idílica e serena. Sente-se mesmo um surto de ternura quando Isak começa a recitar um poema que Marianne acaba: «Onde está a canção que em tudo procuro quando morre o dia? Ainda a não encontrei...» (1). Depois desta pausa da qual Bergman consegue, como de costume, fazer-nos sentir por meio de pormenores (a luz, os gestos esboçados pelos personagens, os instantâneos do rosto) a duração efémera, o professor decide ir visitar sua mãe que vive ali perto. Marianne acompanha-o.

Quando chegam à porta da casa, um trovão anuncia uma tempestade iminente. Com efeito, nesse instante, a luz diminui, torna-se como que sulfúrea, inquietante. Por essa mudança sensível da iluminação, justificada no plano da realidade pela aproximação da tempestade, Bergman procura traduzir uma mudança de atmosfera antes

(1) (Trecho de uma balada sueca do século XIX). Ver «Lettres Françaises», n.º 771, de 30 de Abril de 1959, *Bergman em Paris,* por P.-L.Thirard. Interrogado por Anders e Victor «É crente, professor?», Isak Borg não responde; embrenha-se na balada.

que nos apareça a velha, a qual, segundo sabemos já pelas palavras do homem da garagem, tem noventa e cinco anos e vive sòzinha num sítio ermo. Há também uma mudança do estado de espírito de Isak e de Marianne, que ainda há pouco se sentiam descontraídos em companhia dos jovens. Deixam o domínio da vida para entrar no domínio da morte. A mãe de Isak Borg (Naïma Wifstrand) é uma espécie de múmia altiva e seca, fria e indiferente a tudo que não seja ela. Censura Marianne por ela não ter ainda filhos. Ela, por seu lado, teve dez, dos quais Isak é o único que ainda vive. Fala com sarcasmo dos seus netos (tem vinte e quatro e apenas Evald, o marido de Marianne, vem ainda vê-la de tempos a tempos) e dos bisnetos (quinze, que ela nunca verá, mas que recebem sempre presentes pelo Natal e que lhe escrevem apenas quando precisam de dinheiro). Remexe sem paixão numa caixa de brinquedos que contém as recordações dum passado que não têm já para ela nenhum valor sentimental. Ela estremece: *Toda a minha vida senti frio.* Marianne olha-a com horror. Mas Isak empalidece quando a vê tirar dum estojo o relógio que pertenceu a seu pai e que ela pensa dar a um dos netos pelo seu aniversário (50 anos!) porque o relógio, tal como o do «sonho do primeiro de Junho», não tem ponteiros.

Esta cena tão reveladora pelo que respeita a Isak, a quem a sua obsessão começa a tornar-se clara, é-o também quanto a Marianne que depois da sua altercação com o sogro, pela manhã, no carro, quase que não voltara a falar. No momento de partirem, a velha pega de novo numa boneca antiga, tirada da caixa de brinquedos, que Marianne tinha nas mãos. É fácil compreender o simbolismo deste gesto. Quando a caixa foi aberta, Marianne pegou na boneca porque o problema

da maternidade a preocupa. Quando ela entrega a boneca à velha, tem uma expressão apavorada, como se tivesse de ceder a vida à morte. A atitude de Marianne só em seguida se tornará clara. Por enquanto os seus gestos e as suas reacções devem ser registadas inconscientemente pelo espectador, que não pode apreender inteiramente o seu sentido. É esta uma das características do filme que se organiza de uma maneira impressionista correspondente ao *processus* meditativo dos protagonistas (Isak, e de certa maneira Marianne que tem um papel muito importante na tomada de consciência do professor) em volta de pequenos acontecimentos, reais ou imaginários, unidos todos por uma relação de causalidade.

Assim, o método de descrição dos personagens não tem carácter psicológico, mas psicanalítico e processa-se em dois planos: lenta revelação do professor a si próprio do ponto de vista subjectivo, daquilo que esconde há já anos no fundo de si mesmo; análise feita por Bergman, o realizador, dessa revelação que então se mostra ao espectador. O que está na origem do desenvolvimento dado a sequências tais como a da visita à mãe e as do automóvel, onde o ponto de vista subjectivo de Isak Borg e o ponto de vista objectivo de Bergman são apresentados simultâneamente. A cena seguinte, aparentemente de transição, serve no entanto para reforçar — antes de Isak sonhar no carro — a impressão deixada pela visita à mãe, orientando a memória do professor para um outro facto do seu passado. Sara está só no automóvel, quando Isak e Marianne regressam, porque Anders e Victor estão a jogar à pancada na mata. Não conseguiram chegar a um acordo sobre a questão da existência de Deus. Enquanto Marianne os vai procurar e os separa, Sara põe Isak a par da sua indecisão. Casará ela com Victor

ou com Anders? Os médicos ganham dinheiro e ser mulher dum pastor nem por isso é muito divertido, mas Anders tem umas lindas pernas, uma bela figura. As palavras insistentes de Sara põem de novo o professor face a uma situação da sua mocidade: a escolha feita por Sara a quem ele amava, entre ele e o seu irmão. É como um eco ligeiro da cena dos morangos silvestres. Os dois rapazes regressam ao carro. *Então, Deus existe?* pergunta Sara, trocista.

A viagem recomeça. É Marianne quem guia o carro. Chove, porque a tempestade acabou por eclodir. O professor adormeceu. Recomeça o monólogo interior, que anuncia o regresso da narração ao ponto de vista estritamente subjectivo: *O meu sonho era atravessado por sonhos humilhantes...*

Segue-se um sonho que se divide em duas partes que se completam, de fácil interpretação, dado que é a transposição onírica de antigas recordações, já evocadas, e dos recentes acontecimentos da viagem. Na exaltação do subconsciente tudo se mistura até ao absurdo, mas toda a existência secreta do professor, sobre a qual ele nunca ousava pousar os olhos, toda a frustração da sua vida inteira, vão ser desvendadas.

Sob a luz mortiça de um céu escuro, Isak volta ao lugar dos morangos silvestres e volta a encontrar a Sara do passado; desta vez encontram-se frente a frente, ela, tal como era aos 17 anos, ele com o seu fato usado de velho. Ela estende-lhe um espelho: *Olha, Isak, olha como estás velho e feio* (eco da inflexão espontânea de Sara no carro). Os grandes planos do rosto desfeito de Isak reflectidos no espelho são atrozes e Isak sofre ainda mais quando Sara lhe anuncia o seu casamento com Sigfrid. A rapariga deixa então o velho para ir tratar do filho de Sigbritt (a irmã

de Isak a quem pertencia a boneca vista em casa da mãe) deitado num berço sob as árvores. O céu está baixo, a luz é crepuscular, sinistra, as gaivotas gritam horrìvelmente. Sara, terna e maternal, debruça-se sobre o bébé, diz-lhe que está ali para o proteger, leva-o para casa. Isak acerca-se então do berço vazio. O conjunto deste velho humilhado e cansado e do pequeno cesto de verga envolto em rendas e musselina sob as árvores escuras, ao mesmo tempo que se ouvem os gritos estridentes das gaivotas, forma uma daquelas imagens-choque de que Bergman detém o segredo. Isak dirige-se a casa, atraído pelo som dum piano. Olhando por um vidro, assiste a uma cena de terna intimidade entre Sara e Sigfrid que deixam a sala, abraçados.

Começa então a segunda parte do sonho, a mais sombria e a mais devastadora. A lua passa por sobre as árvores, depois vemos num grande plano o rosto torturado de Isak. Reina um silêncio de morte. O professor encontra-se em frente de um edifício desconhecido. Bate a uma porta envidraçada. Fere a mão num prego. O homem que lhe vem abrir a porta parece-se com Sten Alman, o automobilista que teve o desastre nessa tarde. Através de um labirinto de corredores, este conduz Isak a uma sala de aula onde terá de submeter-se a um exame. A teoria de Freud numa atmosfera Kafkiana. É o valor profissional de Isak que está agora em causa. Não pode fazer a experiência bacteriológica requerida, porque não consegue fazer funcionar o microscópio. Não consegue interpretar um texto escrito no quadro, por fim não é capaz de dizer qual é o primeiro dever de um médico. O examinador censura Isak, que se sente desfalecer e pede que o exame seja interrompido. Mas é necessário que ele se submeta à última prova: a do diagnóstico.

Uma mulher está sentada, inerte, sob um projector: «Está morta», declara Isak. A mulher levanta-se, rindo às gargalhadas. Tem o rosto de Berit, a esposa do automobilista.

O veredicto declara a incompetência de Isak. O examinador informa-o ainda que ele é acusado pela mulher. Isak tem de seguir o examinador a uma clareira onde de novo tem lugar uma cena à qual ele assistiu em tempos idos. «Terça-feira, primeiro de Maio de 1917». Karin, a sua mulher cortejada por um amante grotesco, engana-o ali, sob os seus próprios olhos. É uma mulher desvairada e semi-histérica que, ao levantar-se depois de se ter entregue, fala da falsa generosidade de Isak, da sua frieza, da maneira nobre como ele irá perdoar-lhe: *Vai dizer-me: — Coitada, tenho pena de ti — como se fosse Deus nosso senhor. — Vai, não tenho nada a perdoar-te.*

A visão desaparece, Isak encontra-se de novo a sós com o examinador.

— *Qual é a pena?*

— *A mesma, creio eu. A solidão.*

Isak acorda em sobressalto. Está só, no automóvel, ao lado de Marianne que fuma. A rapariga e os rapazes foram colher flores.

Desta vez, Isak sente necessidade de protecção, de descanso. Volta a falar à nora nos seus sonhos:

— *É como se eu quisesse dizer a mim próprio, alguma coisa que no entanto não quero ouvir. Mas o quê? Que estou morto, se bem que ainda viva.*

Marianne conta então ao velho desamparado o desgosto que a atormenta: *Foi durante um passeio*... A introdução do «flash-back» faz-se de uma maneira fluida e simbólica. Partindo de um grande plano de Marianne sentada no automóvel de Isak (chove lá fora) a câmara desliza

em direcção ao lugar ocupado por Isak e descobre o filho Evald (chove também).

Marianne anuncia a Evald (Gunnar Björnstrand) que espera um filho e que quer que ele nasça. Evald contrariado sai do automóvel, Marianne segue-o sob a chuva.

— *Temos de escolher entre mim e esse filho. É absurdo ter filhos num mundo como este. Eu não fui desejado, numa união que era um inferno.*

Esta cena do casal desunido evoca, por analogia, a situação conjugal de Isak Borg (de que é a consequência directa) e a dos automobilistas reaparecidos no sonho. De regresso ao carro Evald diz ainda à mulher que se o papel dela é dar a vida, o dele é de *estar morto*.

Um «encadeado» traz-nos ao presente. Isak tem então um gesto instintivo de humanidade: pede a Marianne que fume. Esta acaba a sua explicação. Contou-lhe aquilo tudo porque sentiu medo ao ver a mãe do professor *mais medonha ainda do que a morte*. E ele também está morto, assim como Evald. *Só há morte e solidão nesta família. Não poderá ser sempre assim.*

Está decidida a ter o filho, mesmo contra a vontade de Evald, a quem ama. É essa a causa do desacordo que a faz ir para Estocolmo por algum tempo.

Daqui em diante, o velho e Marianne vão sentir-se próximos. Isak destruiu o muro do egoísmo de que se rodeava.

Não quero que nos tornemos como os do carro, diz Marianne. *Era neles que eu pensava*, confessa Isak. *A nossa vida era como a deles.*

Isak Borg termina a sua meditação. Os jovens chegam carregados de flores que lhe oferecem. Um plano isola bruscamente Isak sobre um fundo escuro.

Em Lund, depois de ser acolhido pelo filho e pela senhora Agda, que afinal sempre veio de avião para estar a seu lado, depois da cerimónia na catedral, que não é agora para ele senão a vã consagração de uma vida falhada no plano afectivo e humano, o professor vai tentar, com uma timidez de criança, fazer-se perdoar o seu egoísmo pela sua velha governanta e restabelecer o lar do filho, falando com Evald. A sua primeira tentativa resulta evidentemente estéril. Mas abre-se uma esperança para o futuro. O filho de Marianne e de Evald chegará sem dúvida a nascer e existe a possibilidade de o casal vir a ser feliz.

Ao sair da catedral, no seu monólogo interior, Isak disse: *Durante toda a cerimónia pensei nos acontecimentos deste dia e decidi escrever o que se passou. Nesta estranha série de acontecimentos descobri uma causalidade notável.*

Causalidade que um último episódio vem reforçar, ao começo da noite: a despedida dos três jovens que seguem viagem para Itália e vêm sob a sua janela fazer uma serenata ao seu «velho tio Isak».

Sara é a última a afastar-se de sob a varanda. *Adeus, tio Isak, não te esqueças que eu só gosto de ti, hoje, amanhã e sempre.*

Esta última imagem da rapariga reaparece no momento de adormecer, depois da conversa com Evald e de Marianne lhe ter dado as boas-noites: *Gosto muito de ti.* O monólogo interior reaparece ainda uma vez e, num sonho muito curto, Isak volta a ver-se na quinta da sua mocidade, em pleno Verão. A Sara do passado vem dar-lhe a mão, para o levar através do prado, até à beira do lago. Da outra margem, um casal diz-lhe adeus. Eram o pai e a mãe.

O filme acaba com um grande plano do velho adormecendo.

Se a linguagem tem aqui uma extrema riqueza falta-lhe contudo o rigor que caracteriza *O sétimo selo.* Isto porque o diálogo, de carácter funcional, sublinha por vezes demasiado as intenções da imagem, o que faz com que o primeiro sonho de Isak seja o único trecho perfeito do filme. Esta experiência tentada por Bergman, da procura de um estilo não dramático e puramente romanesco, é muito menos conseguida que as tentativas semelhantes de Antonioni, *O grito* em especial, ou do realizador japonês Kurosawa, em *Viver. Viver* tem, aliás, grandes afinidades com *Morangos silvestres.* Um velho, egoísta e anquilosado, doente com um cancro de natureza incurável, transforma-se por completo e consagra os últimos meses da sua vida ao bem dos que o rodeiam. Infelizmente o que se consegue pela extrema simplicidade do estilo, perde-se por fim pelo esforço didáctico da intenção. Mas, comparando-o sòmente com Antonioni, também ele cineasta de interioridade, o filme de Bergman parece-nos profuso em buscas formais, por vezes bastante gratuitas (como acontece, por exemplo, nos dois sonhos do carro).

A direcção de actores, graças sobretudo a esse golpe de génio que fez escolher Victor Sjöstrom como intérprete do papel de Isak Borg, é, por seu lado, impecável. Nascido em 1879, Sjöstrom tinha exactamente a idade requerida pelo papel. Ele é na verdade admirável numa criação que lhe exigia um esforço pouco vulgar, visto que era preciso dar-nos a dupla aparência de um indivíduo, o seu eu real e o seu eu psíquico, sem que houvesse a intrusão de uma ruptura brutal entre os dois aspectos dessa personalidade.

Sem negarmos de modo algum as qualidades estilísticas do filme, quer-nos parecer que a sua verdadeira importância consiste em ser como que um repositório da filosofia de Bergman. Tal como em *O sétimo selo* esta meditação sobre a morte permite reencontrar o sentido da vida. Como em *O sétimo selo* também esta viagem interior é uma busca de conhecimento. Mas trata-se do conhecimento de si mesmo, sendo os problemas de carácter metafísico relegados para segundo plano. Será possível preocuparem-se com Deus, parece dizer Bibi Andersson, aborrecida com as lucubrações dos seus dois pretendentes, quando eu estou ao pé deles? Quando era novo, também Isak perdeu Sara, porque queria estar sempre a discutir com ela os problemas da Vida e da Morte e ela não pensava senão no Amor. O único grande problema que aqui se enuncia é o da felicidade. E a sua solução é claramente expressa: a vida a dois.

Negação da vida apenas cumprida no plano profissional: Isak Borg fez carreira, mas esqueceu-se de viver. Foi, durante muitos anos, um morto-vivo. Votou à mesma sorte sua mulher, o filho e a nora. Mas a fatalidade não existe e o cárcere de solidão será destruído pelo amor (Marianne e Evald amam-se realmente) logo que se realize a tomada de consciência, porque ao reencontrar o sentido da vida, ele irá restituí-lo aos que o rodeiam.

Os grandes temas do universo bergmaniano encontram-se aqui reunidos em síntese: o paraíso perdido, a brevidade do instante, a viagem, o casal, a Vida e a Morte, a ambiguidade da condição humana e o absurdo fundamental da existência. Face a esse absurdo existe um meio de salvação ainda que inseguro: o amor e uma espécie de fraternidade — puramente existencial, es-

tamos longe, é preciso não o esquecer, da comunhão dos santos — com a espécie humana.

E assim a experiência individual de Isak Borg, que leva o velho a reencontrar o paraíso perdido e simultâneamente o tempo passado, diz respeito a todos os seres humanos.

O filme não traduz uma evolução no sentido do optimismo, é antes uma definição. A moral de Bergman permanece a mesma. Apenas acontece que se define aqui sem ambiguidade.

Poder-se-ia descobrir, na reunião dos elementos assaz diversos da realização, a síntese de um universo barroco. As oposições e os conflitos resolvem-se como em todos os filmes precedentes numa dialéctica da circunstância e da realidade: a Vida e a Morte, a existência que tanto pode ser uma comédia mesquinha como um manancial de alegria, a indecisão dolorosa dos personagens entre duas atitudes possíveis, têm sempre uma correspondência plástica. É aqui que o temperamento nórdico se faz de novo sentir. Mesmo quando acontece ser puramente ornamental, o estilo barroco é empregue de uma maneira muito natural, um pouco como acontece com Ophüls, esse vienense por adopção. Não é nosso intento examinar aqui os pontos de contacto que possa haver entre Ophüls e Bergman que têm por origem um o rococó austríaco, gracioso e amaneirado, o outro o barroco sombrio e torturado do norte da Europa.

Queremos simplesmente dizer que não se torna necessário recorrer à metafísica para explicar este emprego de um estilo, do qual não existe apenas *uma única definição*. O barroco é em Bergman um dos aspectos da sua origem sueca. Bergman é um poeta que traduz por um lirismo pictórico adequado os debates interiores dos seus personagens.

A única excepção na sua obra será *No Limiar da Vida*, filme-reportagem, que se desenvolve numa linha clássica, o que à primeira vista poderá surpreender, mas que se justifica por razão da óptica adoptada em relação ao assunto.

A estética de Bergman é sempre uma estética da necessidade.

CAPITULO X

APENAS OS HOMENS PÕEM PROBLEMAS

NO LIMIAR DA VIDA

Bergman vinha de terminar *Os Morangos Silvestres,* quando o director da «Nordisk Tonefilm» lhe propôs a realização de um novo filme, extraído de uma novela da romancista Ulla Isaksson. Que tenha aceite, imediatamente, a filmagem de um argumento de que não era, desta vez, o autor, não pode surpreender-nos. A novela de Ulla Isaksson, ambientada numa maternidade, trazia-lhe um dos temas do seu apreço.

É-nos possível supor, além disso, quanto era tentador para o nosso autor, após o filme de uma meditação «no limiar da Morte», a realização de uma meditação sobre o nascimento. *Os Morangos Silvestres* e *No Limiar da Vida* correspondem-se portanto. E o universo bergmaniano alarga-se um pouco mais.

A maioria dos filmes de Bergman reflectem a importância que ele atribui à maternidade.

Em *Chove sobre o nosso amor* (1946), Maggie, grávida, aborta espontâneamente. Não é casada.

Esse acidente traz uma providencial solução à sua situação.

Em *Cidade portuária* (1948), existe uma personagem de mãe solteira, que provoca um aborto e disso morre.

Em *A Prisão* (1948), outra mãe solteira, Brígida Carolina, deixa matar o filho, mas não consegue, afinal, sobreviver-lhe.

Em *A Sede* (1949), Rute, que teve que resolver-se a abortar, fica estéril e sofre com isso.

Em *Rumo à Felicidade* (1949), o filho do músico ajudá-lo-á a sair do desespero. É um pouco da mulher desaparecida.

Em *Mulheres à espera* (1952), ao lado de Raquel, a mulher estéril, mulheres rodeadas de filhos deixam adivinhar a felicidade de ser mãe. O parto de Maria, mãe solteira, realiza-se com a plenitude de uma cerimónia essencial.

Em *Mónica* (1952), a heroína, que sente em si pouca disposição para a vida conjugal, deixa ao juvenil marido a criança concebida durante os seus amores livres.

Em *A Noite dos Feirantes* (1953), Agda, abandonada por Albert, logrou recomeçar uma vida equilibrada, graças aos filhos.

Em *Uma lição de amor* (1954), o casal Erneman hesita perante o divórcio por causa dos filhos e Mariana tem vontade de ser mãe outra vez.

Em *Sonhos de mulheres* (1955), Susana Franck, desemparada, erra sob as árvores, diante da porta do amante, homem casado a quem a mulher deu um filho.

Em *Sorrisos de uma noite de Verão* (1953), a única mulher verdadeiramente equilibrada é Desirée, mãe do misterioso Frederick, miúdo que entrevemos numa cena e de que o advogado Egerman se pergunta se é o pai.

Em *O sétimo selo* (1956), o amor de Jof e Mia encontra consagração no pequeno Mikaël.

Em *Os Morangos Silvestres* (1957), o fracasso do casamento de Isak Borg fez a infelicidade de Evald, o filho «não desejado». Evald não consegue suportar a ideia de tal vida, mas a mulher, Marianne, está decidida a guardar a criança que traz em si. A mãe de Isak Borg, que, com o tempo, se tornara semelhante à morte, teve dez filhos, do que tem orgulho, apesar da sua secura de coração.

Um homem que se interessa tão apaixonadamente pela mulher como Bergman, e que dela faz o centro do seu universo, não podia deixar de lado o tema, feminino por excelência, da fecundidade. A resenha mais acima exarada permite-nos reconstituir sintèticamente uma evolução que assinalámos algures. Tem pouco interesse que a maior parte das heroínas de Bergman que tentam o aborto sejam mães solteiras. A legislação sueca é, neste particular, muito avançada. Nenhum tabú se levanta contra elas (a não ser talvez o tabú religioso. O pastor de *Chove sobre o nosso amor* parece acentuadamente intolerante sobre esse capítulo: trata-se porém de um caso particular que Bergman nunca mais evocou em seguida). Os abortos, acidentais ou provocados, são, nos filmes de Bergman, a consequência de *uma falta de amor*. Toda a criança concebida em prazer sòmente, ou em amor que indirectamente se deteriorou, não pode viver. Se mesmo assim vive, sucede que a mãe o rejeita, como em *Monika*, quando o amor romântico das férias se revela uma irrisão.

Esta é a concepção bergmaniana da procriação, que vamos encontrar de novo em *No Limiar da Vida*. Porém, Bergman apreendeu perfeitamente, *do ponto de vista da mulher*, a importância que esta concede à maternidade: frustração

de Rute e de Raquel, também de Susana Franck, que deseja ter um filho do homem que ama. Marta, persuadida de que nunca casará com Martin Lobélius e decidida a não tornar a vê-lo, dá à luz alegremente porque o seu filho será a recordação viva do seu amor. Este matiz de psicologia feminina, plenamente compreendido e descrito, torna a encontrar-se sugerido no comportamento de Agda e de Desirée Armfelt. E se *O sétimo selo* marca a plenitude do casal no amor e nos filhos, *Os Morangos Silvestres* mistura as diferentes formulações deste tema capital.

A novela de Ulla Isaksson, revela-nos Jean Béranger [1], *tinha por quadro uma maternidade. O interesse da história estava centrado no caso de duas mulheres grávidas: Cecília, que imaginava que o seu parto havia de falhar, porque o marido a não amava com suficiente sinceridade, e Stina, esposa realizada por uma união sem nuvens, desejando ardentemente ter um filho, mas que não tinha, em última instância, a força física para suportar as dores dessa provação e que apenas deve a sobrevivência à condenação, por parte do médico parteiro, do recém-nascido tão impacientemente esperado.*

À primeira vista, o argumento que Bergman tirou desta história, com o concurso da romancista, é-lhe fiel. Cecília (Ingrid Thulin) entra na clínica com três meses de gravidez, na sequência de um parto prematuro. Está convencida de que ela e o marido (Erland Josephson) são responsáveis por este falhanço. O seu lar é um lar sem amor. Stina (Eva Dahlbeck) é uma esposa feliz. Ela e o marido (Max von Sydow) desajariam um filho. Esperam-no como a coroação da sua união.

[1] In «Cinéma 58», Julho-Agosto, Bergman, Opus 19.

Ela está pronta a ser também uma mãe feliz. Tendo partido radiante para a sala dos partos, Stina volta de lá desesperada. Não conseguiu suportar as dores e a criança morreu.

As correspondências com o universo de Bergman são visíveis: duas formas de casal, que reconhecemos, e a ideia de que a vida é absurda, visto que Stina é atingida injustamente na sua felicidade.

Tudo isto bastaria para dar ao filme um sentido bergmaniano. Ora, esse sentido não estaria completo sem a pintura de um terceiro caso, inteiramente imaginado por Bergman. No mesmo quarto de Stina e Cecília, encontra-se uma terceira mulher, à espera como as outras, Hjördis (Bibi Andersson).

Esta Hjördis é uma jovem «midinette» sueca. Está a tratar-se de um aborto frustrado. Tem, lá fora, um amante que nunca se verá, mas que se supõe ser um indivíduo muito pouco recomendável e que a levou a desembaraçar-se do filho. Hjördis está para sair da clínica e decidida a tentar outra vez o aborto.

Toda a atenção de Bergman se vai pouco a pouco concentrar sobre Hjördis. Ela é o «pivot» do filme e as reacções das duas outras mulheres apenas têm interesse em relação às suas. Hjördis não quer ser mãe. Rejeita os conselhos canhestros de uma assistente social agregada à clínica (Anne-Marie Gyllenspetz). Para ela, o problema parece simples. Ama o amante cobardola que a levou a abortar. Fará portanto o que este lhe ordenar, porque não tem a mais pequena consciência da importância da vida. A experiência de Cecília, e sobretudo a de Stina, abrem-lhe os olhos. Sairá portanto da clínica, decidida a não tornar a ver o amante, a voltar para casa dos

pais e a conservar, até ao fim, o filho que transporta.

Já sublinhámos muitas vezes o gosto que Bergman tem pelas situações melodramáticas. Estas possuem tanto menos matizes, quanto é certo que se desenvolvem em relação a um fenómeno puramente realista, que os não comporta por natureza: o nascimento. É difícil aceitar o carácter demonstrativo do argumento. A sua articulação teatral rigorosa — a acção desenrola-se em vinte e quatro horas numa maternidade e as três mulheres são observadas no vaso fechado do seu quarto comum — aproxima-o da tese. Além do mais, as personagens, apanhadas em estado de crise, são personagens exemplares; Cecília e Stina tornam-se «tipos» um tanto esquemáticos. O mecanismo psicológico, inteiramente construído sobre Hjördis, é elementar: uma jovem desmiolada que brincou com o amor é «esclarecida» pelas duas companheiras de um dia, das quais uma é, de certa maneira, a vítima expiatória.

No extremo limite do processus melodramático, o filme acabaria em manifesto contra as práticas anticoncepcionais. O discurso da assistente social — ainda que as razões pessoais sobrelevem as razões profissionais, porque a jovem sofre com a própria esterilidade — dá fortemente a entender que na Suécia uma mãe solteira não tem nenhuma razão para provocar o aborto, já que o Estado lhe dá todas as facilidades (e estas são enumeradas) para educar os filhos e encontrar trabalho. Esta faceta do filme é extremamente irritante, tanto mais que, para apoiar o seu propósito, Bergman sente a necessidade de pôr Stina a conceber «com dor», quando os métodos modernos, que essa clínica sueca perfeita-

mente equipada não pode ignorar, dela libertaram, já há tempos, a mulher. Dizem-nos que o caso de Stina é, ginecològicamente, exacto [1]. Mas não é o aspecto médico do caso que interessa a Bergman. A mulher continua aqui submetida à velha fatalidade bíblica [2]. A razão de ser da mulher é gerar (a essa razão de ser, Isak Borg chamava vício). A mulher deve portanto assumir a maternidade sejam quais forem as consequências. Cecília é *castigada* por força da sua concepção sem amor, Stina não é suficientemente forte para suportar a prova *necessária* da dor. Hjördis deve *aceitar* a própria maternidade. Bergman, feminista dos quatro costados, mostra-se, em *No Limiar da Vida*, estranhamente submisso aos preconceitos tradicionais [3]. O ponto de vista da mulher desaparece em proveito do do homem.

Bergman volta a ser ele mesmo quando abandona a moral social em proveito da singela moral humana, quando deixa de considerar a maternidade como função, para a examinar como fenómeno. É então que colhe a eficácia da sua realização. Rodado num mês, voluntàriamente privado de acompanhamento musical, *No Limiar da Vida* inspirou-se muito nìtidamente nos métodos das emissões da Televisão. Para acentuar a verdade documental da história, Bergman asse-

---

[1] In Lettres Françaises, n.° 723 (2 de Maio de 1958). Entrevista de Ingrid Thulin, recolhida por Simone Dubreuilh.

[2] Apenas Marcel Martin, in Cinéma 59, de Maio, n.° 36, assinalou este aspecto da obra.

[3] *Era de esperar que se visse um cineasta moderno e feminista, como Bergman é, defender a liberdade de a mulher recusar uma maternidade não desejada, ainda que o Governo cuide das mães solteiras* (Marcel Martin: artigo citado).

gurou-se do concurso de um conselheiro médico e recusou-se a maquilhar as actrizes. Uma câmara de reportagem nunca abandona Cecília, Stina e Hjördis, isola-as no seu quarto, para as reintegrar depois, nos momentos requeridos, no quadro geral da clínica. Com a excepção de um pormenor, o emprego simbólico de um boneco de celulóide, que se repete como um *leit-motiv* inútil [1], o estilo do filme é de uma pureza admirável e quase ascética. Não é uma *tranche de vie* neo-realista, mas a própria Vida, apanhada no próprio instante e, aqui sim, tornamos a encontrar o autor. Chega a fazer-nos acreditar numa Eva Dahlbeck, com camisa de noite de linho grosseiro, barriga empinada, tranças, surprendida na impúdica intimidade das vésperas do parto, constitui já uma façanha, porque a Eva Dahlbeck de Bergman, de *Mulheres à espera* a *Sorrisos de uma noite de Verão*, não é aquela, não pode ser aquela. Ora, alguns grandes planos de *raccord* do rosto da actriz a gritar de dor são, na sua simplicidade, de uma verdade surpreendente e nós deixamos de pensar no monstro sagrado interpretando o papel pouco habitual de uma mulher a dar à luz, para participar no sofrimento real de Stina a parir. Bergman recusa constantemente o efeito.

É necessário admirar a sequência em que Bibi Andersson sai do quarto, vai telefonar ao amante, perde uma pantufa no corredor e empurra-a sobre o soalho com a ponta do pé. Porque tudo se organiza a partir de pormenores que têm, todos eles, no momento próprio, a sua significação humana. As duas visitas dos dois maridos, como a da cunhada de Cecília (Inga Landgre) revestem-se do mesmo peso simultâneamente insólito e natural de realidade. Realidade que parece quase abstracta quando da cena do parto em que os gestos do médico, o aspecto frio dos instrumentos cirúrgicos e o espaço delimitado pela marquesa compõem um quadro despojado de formas e de objectos, evocam todas as sensações pessoais de Stina. Tornamos aqui a encontrar, depurado até ao traço, o cerimonial do parto de Marta em *Mulheres à espera,* sem o mais pequeno ornamento poético.

Contestável ao nível da ideia, *Na Limiar da Vida,* pela graça da realização, torna-se perturbante, ao nível da sensação. Porque os problemas que a maternidade põe à mulher, de par com a maneira como Bergman os encara, desaparecem em face da visão que nos é dada dessas mulheres à espera.

«Aqui, diz uma frase do diálogo, *uma mulher abre mais largamente a alma do que o corpo».*

Mau grado o sentido aproximativo da palavra «alma», o filme define-se nesta frase. É um olhar atentíssimo dirigido à atitude da mulher no limiar do nascimento, às suas reacções e sensações profundas. E é visto, ao fim e ao cabo, não obstante o conformismo do seu argumento, «pelos olhos das mulheres».

Mulheres, essas, que *a Vida a todas coroa sem pôr problemas, sem dar respostas: prossegue a sua marcha ininterrompida rumo a novas natividades, rumo a novas vidas.*

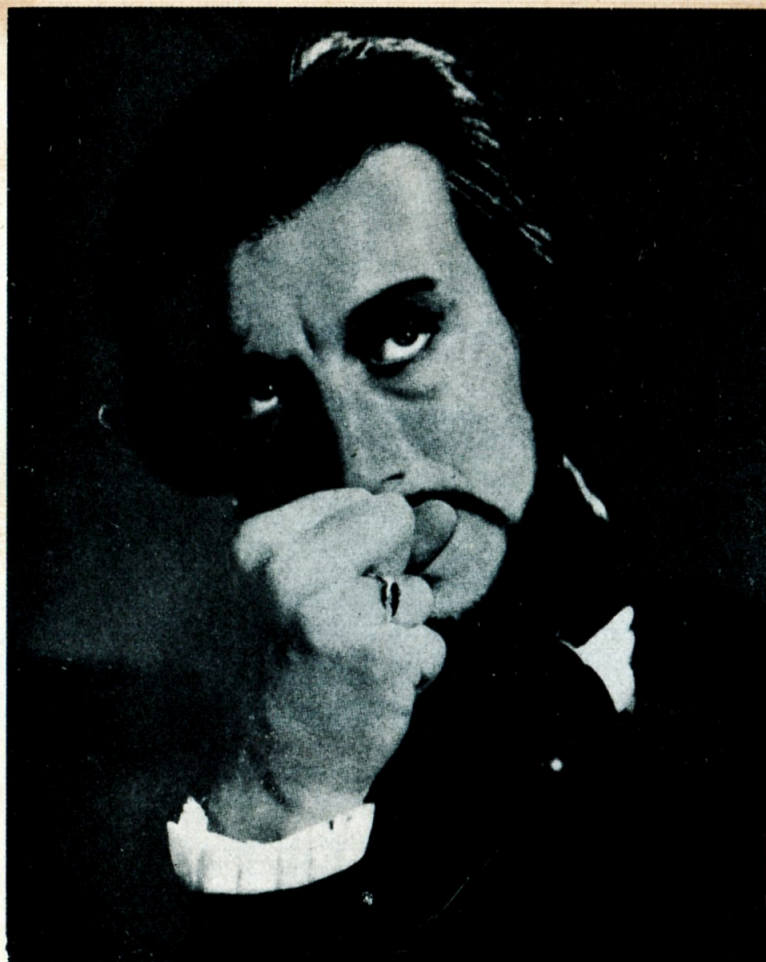
Apenas os homens põem problemas. (Ulla Isaksson .

---

[1] Ao princípio do filme, quando Cecília entra de maca na clínica, uma miúda, em visita aos pais, deixa cair uma boneca. Mais tarde, Hjördis contempla uma boneca semelhante empoleirada num arquivo de escritório, precisamente quando se recusa a interessar-se pelos bebés que a assistente social lhe mostra.

Por consequência, Bergman vai continuar durante muito tempo, sem dúvida, a colocar problemas. O seu décimo-nono filme, hino à Mulher e à Vida, não é menos, como os outros, a expressão de uma filosofia da existência [1].

[1] *No Limiar da Vida* é considerado, pela crítica sueca, como «o melhor filme de Bergman e um dos melhores filmes jamais realizados na Suécia». Não é essa a nossa opinião. Porém, o aspecto moral bastante conformista da obra que parece vir como reacção contra a demasiada liberdade sexual que reina na Suécia e provoca a desagregação do meio familiar (ver a reportagem de Georges Ketman, in *Jours de France*, n.º 227, de 21 de Março de 1959), podia explicar perfeitamente este juízo. Por demais vezes se reprovou a Bergman, no seu país, o seu pessimismo, as suas trevas, ou até a sua libertinagem, para não ver, efectivamente, em *No Limiar da Vida*, o melhor filme segundo a tradição do cinema social que remonta, igualmente, a Victor Sjöstrom *(Hingeborg Holm)*.

Grande plano dos rostos de Marianne (Ingrid Thulin) e do Professor Isak Borg (Victor Sjöstrom) em Os Morangos Silvestres

Max von Sydow tem em O Rosto *uma interpretação magistral. Aqui o vemos no papel do mágico Vogler, cuja máscara revela um magnífico trabalho de caracterização*

CAPITULO XI

O ROSTO [1]

Apresentado em Estocolmo no princípio de 1959, *O Rosto* foi enviado pela Suécia ao último Festival de Veneza, onde arrebatou três prémios: o Prémio especial do Júri, o Prémio da Crítica Italiana e o Prémio «Cinema Novo».

Portanto, a cousa agora é certa. Filme de Bergman que doravante apareça em Festival Cinematográfico é coroado como dois e dois serem quatro. As recompensas anteriores não impedem os júris de pôr novos louros na cabeça do realizador mais célebre da Europa.

Porque, *todos os anos, este homem surpreendente nos propõe um filme a uma vez muito novo e perfeitamente desenvolvido como a sequência de uma meditação pessoal ilustrada por exemplos inesperados* [2]. Nesta consagração oficial

---

[1] *Ansiktet* — Exibido em Portugal no «Império» (N. do T.)

[2] Jean-Louis Tallenay, in «Radio-Cinéma», n.º 505, 20-9-59.

entra menos conformismo do que seria de supor. Na produção cinematográfica mundial tal como se apresenta à escala dos Festivais, os filmes de Bergman acabam sempre por parecer os mais originais. *O Rosto* não foge à regra.

1846. Uma companhia de feirantes especializada em espectáculos de magia e ilusionismo dirige-se a Estocolmo, numa estranhíssima carroça. Compõe-se ela do director, Tubal (Ake Fridell), do hipnotizador, Vogler (Max von Sydow), do discípulo deste, Aman (Ingrid Thulin) e de uma velha a quem chamam «avó» (Naïma Wifstrand). Esta entrega-se a estranhas práticas. Não se pôs ela, aproveitando uma paragem, a colher simples nas proximidades de uma forca? Durante a travessia de um bosque, a avó ouve um grito e anuncia a proximidade de um cadáver. O cocheiro Simson (Lars Ekborg) detém os cavalos e esconde-se, assustadíssimo, dentro da carroça. Tem medo de fantasmas. Vogler desce e, silenciosamente, avança sob as árvores. Dá com um indivíduo estendido por terra. É um actor moribundo (Bengt Ekerot) que estendem sobre as tábuas da carroça. A viagem continua. O actor delira. Antevê a própria morte e descreve-a. Vogler escuta-o atentamente. Os outros estão inquietos. Temem ser presos porque são procurados por razões aliás mal definidas. O actor morre.

Às portas de Estocolmo, a polícia atira-se à cabeça dos cavalos. A carroça mais os ocupantes são conduzidos até ao pátio de uma rica moradia. Não tendo sido descoberta a presença do cadáver, os feirantes são introduzidos num salão onde os esperam três homens: o dono da casa, o cônsul Egerman (Erland Josephson), o prefeito da Polícia, Starbeck (Toivo Pawlo) e o doutor Vergérus (Gunnar Björnstrand). O cônsul e a mulher, fanáticos de magia, tiveram vontade de

conhecer Vogler cuja reputação de magnetizador parece bem estabelecida. O doutor, médico céptico, apostou com Egerman como seria capaz de demonstrar a impostura do ilusionista em cujo poder não acredita. O duelo começa entre Vergérus e Vogler. Este é mudo. Ao auscultá-lo, Vergérus verifica que ele anda pintado e usa barba postiça. Vogler aceita o desafio. Hipnotiza Vergérus que se recusa a confessar que teve medo durante um instante. A sua perturbação foi notada por Otília, a mulher de Egerman (Gertrud Fridh). Egerman, Starbeck e Vergérus, depois de humilharem Vogler e os companheiros, retêm-nos a todos até ao dia seguinte para uma nova sessão.

A companhia é recambiada para a cozinha. Enquanto Vogler e Aman se afastam, a avó, Tubal e Simson estabelecem conhecimento com a criadagem da casa. Tubal faz a corte às criadas, Sara (Bibi Andersson) e Sanna (Birgitta Pettersson). Oferece a Sara um filtro de amor que a cozinheira Sofia (Sif Ruud), mulher madura, viúva há oito anos, queria adquirir. Tubal subtrai dinheiro a Sofia a troco de um frasquinho surripiado ao saco das drogas «miraculosas» da avó. Sofia não se deixou levar pela impostura, mas arrasta Tubal para o seu quarto. A avó prediz ao cocheiro Antonnson (Oscar Ljung) que ele se há-de enforcar na lavandaria depois de cometer um assassinato. Simson faz a conquista de Sara que bebeu o filtro de amor e sente subir em si «a presença de Afrodite». Este Don Juan das cozinhas é, na realidade, ainda virgem e é Sara que o desemburra dentro de um cesto de roupa da lavandaria.

Desencadeia-se uma tempestade. No vestíbulo, eis que a avó se cruza com o fantasma do actor morto que vem surripiar uma garrafa à cozinha e semeia o terror à sua passagem. A avó consola

Sanna, no quarto desta, que estava também mortinha por ter um apaixonado, e faz-lhe presente de um talismã em forma de orelha. No mesmo salão, Vogler e Aman preparam os instrumentos e os cenários para a representação do dia seguinte. Otília vem ter com Vogler. Aman deixa-os sós. A mulher do cônsul, numa espécie de transe extático, saúda em Vogler o seu salvador, fala-lhe da filha morta e marca-lhe encontro no quarto dela. Egerman, que chega por acaso, ouviu tudo, escondido atrás de uma cortina. Vogler vê a seguir chegar o actor que afinal não estava bem morto e que de novo morre à sua vista. Vogler encerra o corpo num caixão que faz parte do seu material de mágico.

Durante este tempo, o doutor Vergérus, que recolhia ao seu quarto, surpreendeu Aman no instante de fazer a sua «toilette» nocturna. Aman é uma mulher, Manda, a esposa de Vogler. Ambos se disfarçam para escapar às buscas levadas a efeito contra eles. Vergérus propõe a Manda deixar o marido por ele. Ela recusa. Vogler, que surpreendeu a cena, espatifa a bengala de Vergérus e molesta o médico que sai cobrindo o adversário de sarcasmos. É então que Vogler tira a peruca e a barba postiça e se deita ao lado de Manda. Vogler não é mudo; e não acredita no seu poder. O cônsul Egerman entra de surpresa no quarto de Otília que se atrapalha e acusa Vogler de a ter seduzido. Egerman esbofeteia-a. Ela cai-lhe nos braços.

No dia seguinte, para fazer rir a assistência, em que os criados figuram ao lado dos patrões, Starbeck encarniça-se a desvendar os truques do ilusionista. Vogler, porém, hipnotiza Henrietta Starbeck (Ulla Sjöblom) que põe a nu, com crueza, todos os pormenores sórdidos de uma existência comum. As gargalhadas passam para

o lado de Vogler. A última experiência corre mal. Vogler hipnotiza Antonsson que se sente ligado por cadeias invisíveis. Furioso, o cocheiro, uma vez liberto, precipita-se sobre Vogler e agride-o. Foge toda a gente. Quando Vergérus chega, apenas pode verificar o óbito de Vogler.

O cadáver é depositado no caixão do mágico e é transportado para o celeiro. Vergérus entrega-se à autópsia do corpo. O seu relatório vai provar que o cérebro de Vogler era normal e que não é possível concluir em dons sobrenaturais. Ora, Vergérus encontra-se, de súbito, em presença do incrível. A porta do celeiro fecha-se misteriosamente. Vergérus é vítima de alucinações visuais e auditivas. O medo apossa-se de Vergérus, que tenta alcançar a porta e é perseguido por um desconhecido que procura estrangulá-lo. A intervenção de Manda salva-o. O desconhecido que aparecera a Vergérus é, nem mais nem menos, do que Vogler disfarçado. O cadáver autopsiado era o do actor morto, com os postiços e as roupas de Vogler. A substituição tinha tido lugar durante os minutos de atrapalhação que se tinha seguido à batalha com Antonsson. Este último é encontrado pela avó enforcado na lavandaria.

Vergérus triunfa. Vogler não possui o mais pequeno dom. Não passa de um simples charlatão, adepto de Mesmer. Vogler tem que confessar a sua derrota e suplicar a Otília, que não o reconhece, que lhe dê dinheiro para poder fugir. Esta recusa. Vergérus não se mostra mais generoso. Manda, que tornou a vestir roupas femininas, reúne a companhia para a partida. Tubal decide ficar com Sofia, que já tomou, vigorosamente, o seu destino nas mãos. A avó parte, por seu lado. Em contrapartida, Sara, por amor de Simson, quer juntar-se à companhia. A partida é impedida, no último momento, pela chegada dos

enviados do rei. Vogler julga-se perdido. Mas ele é muito simplesmente convidado, com grande confusão dos notáveis, a ir exercer os seus talentos no palácio real de Estocolmo. A carroça dos feirantes sai em triunfo da moradia de Egerman.

Os acontecimentos sucedem-se com grande rapidez. São sobretudo muito abundantes e confusamente misturados. A trama do argumento é não obstante muito fácil de descobrir porque a história é narrada no presente, sem nenhum «flash-back» e desenrola-se em vinte e quatro horas. O que dá a impressão de perdermos o pé, é o aspecto voluntàriamente inexplicável de certos fenómenos e a ambiguidade do tom. Antes de tudo o mais, *O Rosto* é uma «História Extraordinária» à sueca (1). Nele encontramos essa faculdade profunda de Bergman para reconstituir a atmosfera exacta de uma época passada. Época 1900 em *Sorrisos de uma noite de Verão* e *A Noite dos Feirantes*, época medieval em *O sétimo selo.* Aqui trata-se do romantismo no seu fim. Se a sombra de Mesmer (morto em 1815) plana sobre esta história, porque é natural que Vogler, em pleno período de desenvolvimento científico, se refira a fenómenos da mesma ordem, é o nome de Edgar Poë que nos vem em primeiro lugar à mente quando examinarmos mais de perto os meandros inquietantes desta ficção. A seguir pensamos em todos os romances de terror anglo-saxões que fizeram furor nos primeiros anos do século XIX.

Haurindo embora inspiração no fantástico romântico, *O Rosto* é um filme realista. Mergulha

(1) O que Michel Capdenac foi o primeiro a assinalar no seu relato do Festival de Veneza. *Lettres Françaises* (10-9-59).

no estado de espírito de uma época assombrada pelos fantasmas da literatura negra mas que procura já obter do progresso científico uma explicação racional para todos os fenómenos de aparência sobrenatural. Este realismo é acentuado pela precisão histórica dos cenários e trajos e pela beleza da fotografia. As imagens têm o mesmo fascínio que as gravuras de Tony Johannot.

No entanto, não nos deixemos iludir: este realismo é apenas decorativo. Em lugar de reforçar o valor dos símbolos contidos na história, torna-a mais fugidia e mais abstracta. A fusão do fantástico e do realismo, tão plenamente conseguida em *O sétimo selo*, aqui não logrou ser obtida. A escrita do filme é brilhante: dá mesmo por vezes a impressão de caligrafia. As primeiras cenas desenrolam-se em atmosfera perfeitamente expressionista: árvores torcidas, céu coberto, espaço inquietante invadido pela sombra, bosque onde a luz se esgueira em busca do invisível. Compare-se este expressionismo com o de *O sétimo selo.* Aqui, não passa de um bordado entre outros bordados num tecido brilhante à vista mas fugidio entre os dedos. Salvo nos grandes planos admiráveis em que a câmara procura penetrar o segredo dos rostos, o filme permanece longínquo, como um belo espectáculo entrevisto por uma janela e de que alguns episódios ficassem incompreensíveis por não serem vistos de bastante perto. É verdade que as gravuras românticas comportam quase sempre subentendidos misteriosos. As buscas refinadíssimas a que Bergman se entregou para encontrar o estilo pictural adequado levaram-no, desta vez, à beira do academismo. De tal modo que é paradoxal atribuir um prémio «Cinema Novo» a uma obra que se não distingue pela mais pequena novidade na realização, ao

contrário de *Os Morangos silvestres* e mesmo de *No Limiar da Vida.* Apenas a direcção de actores é, como sempre, surpreendente, porque, em encarnações diferentes, actores que já vimos tantas vezes logram parecer outros e surpreender-nos; Max von Sidow mais do que todos num papel inteiramente mudo e de uma subtileza que mesmo os mais dotados dos nossos mais calejados actores seriam incapazes de transmitir.

O Rosto parece ter sido para Bergman uma nova experiência cujo resultado apenas poderá aparecer no seu próximo filme. No plano da forma, sente-se nele, com efeito, uma vontade de renovação que não colhe e a tentativa salda-se numa recapitulação, num bailado antológico das melhores cenas «a fazer». Todos os episódios ancilares, encantadores e lentamente erguidos, são fàcilmente reconhecíveis. Sara é outro avatar de Petra. Em lugar de um cocheiro, damos de caras com dois e a iniciação amorosa tem lugar numa lavandaria. Numa cena rápida (em que o cônsul esbofeteia a mulher), acham-se evocadas — e resumidas — vinte reminiscências de conflitos strindberguianos. Carroça de *A Noite dos Feirantes,* bosque do *Sétimo selo*, intrigas nocturnas dos *Sorrisos*, trata-se de um verdadeiro festival Bergman que a todo o momento esperamos ver descambar no «pastiche».

Mas não descamba. O filme acaba por encontrar a sua unidade, de tal modo é desconcertante a mestria deste realizador. *O Rosto* possui um tom muito seu e uma lógica própria. É mais uma meditação sobre a vida e a morte, autenticada pelo selo do seu autor, mais enigmática que as precedentes, embora destas retome os mesmos termos. Uma obra à sorrisos de Gioconda. Misteriosa ou mistificadora?

Tratar-se-á, ao opor as forças ocultas, representadas por Vogler, ao espírito científico defendido por Vergérus, de estabelecer o confronto de duas atitudes antitéticas, de reconstituir a cabeça de Janus do *Sétimo Selo?* De maneira alguma. Porque se Vogler e Vergérus se afrontam, nem por isso são menos irmãos na dúvida. A tentação que logo vem ao exegeta de definir uma posição espiritualista a que Bergman daria razão contra uma posição racionalista (Vogler, desmascarado, sucumbido, é, ao fim e ao cabo, quem triunfa), tem de ser afastada. Vogler e Vergérus são duas personagens diferentes preocupadas com os mesmos problemas. Ambos esperam um sinal, uma prova, para acreditar, o primeiro nas forças sobrenaturais de que se constitui o agente, o segundo na omnipotência da ciência que prega. Uma frase do diálogo insiste de maneira explícita na importância da prova *para os que não acreditam e sobretudo para os que acreditam.*

Enquanto Vergérus raciocina e escarnece, Vogler mergulha nos abismos. O encontro com o actor ferido desencadeou nele um combate interior doloroso. Este comediante, que falhou na sua carreira, parece-se com Vogler na medida em que este último, como ele, assiste à derrocada do seu poder de jogral. Porém, o actor teve, do mistério do além, uma visão premonitória. No seu delírio, conta o sonho da sua própria morte. Quando, na carroça, Vogler se inclina sobre o moribundo para surpreender o segredo que ele talvez detenha, reconhecemos o olhar do Cavaleiro no Confessionário. A analogia é tanto mais voluntária quanto é certo que Max von Sydow é colocado, aqui como ali, em face de Bengt Ekerot e que este curioso personagem de actor alucinado que morre e torna a viver quase por sua vontade

se apresenta como uma nova encarnação simbólica da Morte.

Vogler não encontra, desse lado, nenhuma resposta e, à medida que a sua reputação se esboroa sob os golpes dos cépticos, despoja-se pouco a pouco numa ascese desesperada. Por duas vezes, Vogler é desmascarado. Aos olhos dos outros, quando se faz a prova de que ele é um charlatão e perde os sinais exteriores do seu poder de mágico: peruca, barba e traje; a seus próprios olhos visto que a incredulidade dos seus adversários mais não faz do que reforçar a sua. Não obstante, Vogler possui qualidades incontáveis de magnetizador. Obriga Madame Starbeck a falar, prende os movimentos ao cocheiro Antonsson e obriga Vergérus a ver e a ouvir, no celeiro, coisas que não existem. Tudo concorre para lhe fazer admitir que tal poder nada tem de sobrenatural. Não lhe foi dado por Deus mas por Mesmer e o magnetismo animal explica tudo.

É isto que quer provar Vergérus. Este médico sarcástico, seguro de si, partilha a opinião do grosseiro Starbeck, o hedonista prisioneiro da matéria. *A ciência não pode aceitar o inexplicável. Isso conduziria a aceitar a ideia da possibilidade de um deus.* Para Starbeck existe uma explicação natural para tudo. Quando vê Vogler a tentar uma experiência de levitação, corre uma cortina e revela Simson a puxar os cordéis. Coisa alguma do que se passa debaixo dos seus olhos (confissão provocada da mulher, episódio do cocheiro imobilizado) empanará as suas convicções. Para Vergérus, a prova da impostura de Vogler é uma necessidade ética: permitir-lhe-á justificar a sua própria atitude. Este homem de ciência tem medo de ser obrigado «a aceitar o inexplicável». Uma primeira vez, sente trespassá-lo o arrepio do sobrenatural. Nega-o, ainda

que confundido pela hipernervosa Otília. A morte de Vogler restitui-lhe a tranquilidade. A autópsia do corpo é concludente. A ciência tem razão.

É no momento em que Vergérus acha que possui a prova das suas convicções racionalistas que o sobrenatural faz irrupção à sua volta. Um pêndulo parado nas quatro e vinte põe-se a bater a meia-noite, sem que os ponteiros mexam. Um olho nada no tinteiro aonde molha a pena. Uma mão cortada pousa sobre a sua enquanto os papéis se espalham ao sopro do invisível. No espelho barroco pousado sobre o soalho do celeiro surgem rostos. O verdadeiro rosto de Vogler, que ele não conhece ainda, e o de um enforcado desconhecido, o verdadeiro morto. O espelho voa em estilhas. Através das grades de uma divisória, estendem-se duas mãos que apertam o pescoço do médico. Vergérus desenvencilha-se e põe-se a correr em todos os sentidos. Julga estar nas mãos de uma alma penada. O seu terror é uma confissão. Admite a existência das forças ocultas porque a sua ciência não lhe chega.

Esta sessão de Grand Guignol evoca o fim das *Diabólicas* de Clouzot. Tem o mesmo sentido mistificador para a personagem submissa à provação do fantástico, mas não para o espectador que Bergman tornou cúmplice da ilusão fazendo-lhe comprender, prèviamente, que Vogler não está morto. O gesto é anulado pelas explicações de Vogler a Vergérus. A sua importância não reside no seu «suspense» de humor muito hitchcockiano mas na sua significação psicológica. Ela faz surgir o verdadeiro rosto de Vergérus.

Cada um dos dois homens possui o seu duplo e esse duplo é idêntico. Assemelha-se ao Bergman atormentado que conhecemos. O mágico e o homem de ciência sofrem a mesma derrota. O primeiro não é mais que um charlatão, o segundo,

logrado, deixou-se enredar pelas aparências. Não conseguirão, nem um nem outro, instalar-se numa posição confortável. A dúvida subsiste. Sabemos já que hão-de continuar, ambos, à espera da prova, a pôr os mesmos problemas, e que havemos de os reencontrar sob outras máscaras.

Curiosamente, Vogler faz pensar nos personagens de padres de Bernnanos, que perderam a fé e continuam a exercer o sacerdócio como uma impostura, sendo embora constantemente espiados pela Graça. A exemplo do Cavaleiro de *O sétimo selo*, Vogler é um «crente sem fé». Quanto a Vergérus, é um descrente que deseja apenas ser convertido. Por pouco, o celeiro seria a sua Estrada de Damasco.

Resta dizer que, sob as suas roupagens românticas e marcadas pela presença de «o anjo do Bizarro», estas personagens são modernas demais para se contentarem com os signos ambíguos que lhes são dados. Ao fim e ao cabo é a partilhar a sua ansiedade de homem do século XX que Bergman nos convida. E a julgar pelo contexto, apenas as certezas dadas por Cristo a Tomé podiam permitir-lhe sair dessa ansiedade. No século da ciência, já não há prodígios. Daí esse dilaceramento de que sofrem Vergérus e Vogler, partindo cada um de uma concepção diferente da Vida para chegar ao mesmo beco sem saída. A cortina ainda não se levantou sobre os segredos que a própria Morte não pode revelar.

Para acentuar a ambiguidade do propósito, todas as personagens do filme têm uma dupla face. O cocheiro Simson é virgem mas enfeita-se com as fanfarronadas do sedutor profissional; Manda é uma mulher vestida de homem; Madame Starbeck uma infeliz que faz de desmiolada; Starbeck um javardo que se esconde atrás da farda oficial e o *dandy* Egerman um fulano que

sofre por ser abandonado pela desequilibrada da mulher.

Que dizer da avó, bem escondida atrás das suas lunetas, que anda por todo o lado a repetir: «Sei o que sei, vejo o que vejo, mas ninguém me crê?» Personagem clássica da «bruxa» que explora a credulidade popular ou réplica feminina de Vogler? Se ganha dinheiro com o tráfico dos seus filtros mágicos, parece ser por vezes o veículo do desconhecido. Sente, como um íman do sobrenatural, a presença da Morte.

Otília, a mulher de Egerman, não é menos desconcertante. Desde o seu primeiro encontro com Vogler, «reconhece-o». Saúda-o como o Messias. Porém, frustrada no plano sexual, parece confundir misticismo e histeria e esperar de Vogler a revelação de segredos em que a carne entrará mais em conta do que o espírito.

A isto apenas escapam Sara e Tubal, os epicuristas, cuja única regra de vida é o prazer do instante que passa e que não põem problemas. São os costumeiros «sages» da mitologia bergmaniana. Quanto à pequena Sanna, ainda não saiu completamente da infância e não pode apreciar a lição de filosofia existencial que lhe dá a avó ao adormecê-la.

Rostos e máscaras, ilusão e realidade, este dualismo caro a Bergman pode conduzir a múltiplas interpretações.

Como Vogler, Bergman é ilusionista. Sabe fascinar-nos. É uma questão de ofício. Se nos faz partilhar, uma vez mais, o drama do homem moderno imbuído de racionalismo mas tomado de pânico diante do desconhecido metafísico de que desejaria sondar cientìficamente os mistérios, o seu último filme é também, como outrora foi *A Prisão*, uma reflexão sobre o sentido da criação cinematográfica. A lanterna mágica tem um

grande papel nas fantasmagorias de Vogler, se bem que a não vejamos funcionar. Bergman, tentado a servir-se do cinema como um Robert Houdin da câmara, apercebe-se de que possui um instrumento de dois gumes. O encantador deixa de acreditar no jogo mas o jogo pode ultrapassá-lo, como acontece a certos actores que se tornam presa das suas encarnações ilusórias. Esta fascinação pela máquina das imagens salta do espectador para o criador de quimeras. E também isso não deixa de causar alguma inquietação.

Para escapar a essa inquietação, um único meio, o humor. O filme termina, a um ritmo muito sensìvelmente acelerado, em acordes dignos de Offenbach e saias esvoaçantes de Bibi Andersson. Bergman fez marcha atrás. Se a comédia de que a companhia de Vogler tira o pão quotidiano por pouco não dava em drama, o drama dá bruscamente em comédia e encontra lugar, mau grado os adornos fantásticos e esotéricos, ao lado de *Uma lição de amor* e de *Sorrisos de uma noite de Verão.* Se bem que nada seja definitivo.

Meditação filosófica ou habilidosa mistificação, *O Rosto* não deixa de evocar o *Vertigo (A mulher que morreu duas vezes)* de Hitchcock. Porém, se Hitchcock, depois de ter levado o espectador, por meios muito realistas, a acreditar no sobrenatural, demonstra-lhe a seguir que o sobrenatural não existe, construindo sòlidamente um raciocínio platónico, Bergman baralha as cartas a seu bel-prazer. Mesmo a verdade apercebida para além das aparências não pode ser tida por válida. Resta uma franja de incerteza porque a obra é mais impressionista que profunda. O seu poder é todo de fascinação e tal poder, venha de onde vier, é real.

CAPÍTULO XII

A FONTE DA VIRGEM

Apesar de premiado em Veneza, *O Rosto* foi recebido com certa frieza pela crítica francesa e por ocasião da sua estreia em Paris, em Outubro de 1959, vimos bruscamente arrefecer o entusiasmo delirante com que, durante dois anos, fora acolhida cada estreia de um filme de Bergman. *O Rosto* é na verdade uma obra desconcertante, mas esse desamor súbito teve uma causa muito mais simples. A descoberta de Bergman estava já feita. A crítica deixava-a ao público, agora fiel, aos cine-clubes e aos festivais, para ir explorar outros terrenos. No momento em que a estrela ainda trémula de Antonioni começava a erguer-se, Bergman já não estava na moda. O que é grave em semelhante atitude é o facto de ela poder abalar a reputação de um artista cuja estatura não diminuiu, embora a moda cinematográfica parisiense assim o pretenda. Fazer reservas a um filme como *O Rosto*, se o compararmos a obras maduras, ricas e perfeitas como o são *Sorrisos de uma noite de Verão,*

O sétimo selo, Os morangos silvestres, é justo. Mas a objectividade indispensável a qualquer crítica séria desaparece, logo que se proclama peremptòriamente que Bergman não é, como com certa pressa se chegou a crer, um autor de filmes, tão sòmente porque *O Rosto* decepcionou, por não ter entrado nos moldes das exegeses pre-estabelecidas. Se se tratasse de um realizador com três ou quatro filmes apenas (como era o caso de Fellini quando do seu lançamento pela crítica francesa) poder-se-ia admitir ter havido um erro de julgamento, em seguida a uma consagração prematura. Mas após vinte filmes, onde encontramos sempre a mesma linha de inspiração, as mesmas preocupações artísticas e morais, poderá pensar-se sèriamente em fazer acreditar ao público que o sueco Ingmar Bergman não passa de um hábil artesão sobre o valor do qual nos enganámos? Primeiro que tudo essa ilusão de óptica provaria que a crítica é incapaz de julgar com justeza e portanto de nada serve. Em seguida condenaria antecipadamente qualquer tentativa de análise histórica e crítica das obras cinematográficas, nada mais sendo válido senão no instante e segundo o critério do humor.

Ora *A Fonte da Virgem*, que se seguiu ao *Rosto*, obra menor apesar da sua perfeição formal, não fez mais, pode quase dizer-se, do que trazer achas para a fogueira feita pelos detractores de Bergman. Não é aquele impulso para diante que se poderia esperar. É como que um compasso de espera.

O filme *A Fonte da Virgem* foi feito em colaboração com a romancista Ulla Isaksson que já escrevera o argumento de *No Limiar da Vida*. A história do filme é a da balada «A filha de Töre em Vangé» ela própria inspirada numa lenda do século XIV. Voltamos a encontrar

Cena de A Fonte da Virgem *em casa dos pais de Karin, em que se nota uma distribuição de figuras marcadamente teatral*

Os três pastores que Karin encontra na clareira da floresta onde o drama se desencadeará. (A Fonte da Virgem)

O estado maior de Satan, em O Olho do Diabo, *vendo-se em primeiro plano o próprio Diabo e, no penúltimo lugar da fila, a figura de Don Juan, o sedutor*

aqui o universo das sagas, que sempre serviu de inspiração ao cinema sueco e em especial a Stiller e Sjöstrom no tempo do mudo. Karin (Brigitta Petersson) é a filha única do rico lavrador Töre (Max von Sydow) e de sua mulher Marëta. O lavrador recolheu e criou juntamente com Karin, uma criança abandonada, Ingeri (Gunnel Lindblom), que em vez de se sentir reconhecida, tem uma inveja feroz da outra rapariga. Ingeri é criada dos lavradores e fez cair sobre ela a cólera do patrão porque está para ter um filho do qual não se sabe quem é o pai.

É no começo da Primavera. Karin tem de ir à igreja da aldeia próxima para pôr velas especialmente preparadas pela mãe, no altar de Nossa Senhora. Ela irá a cavalo. O lavrador encarrega Ingeri de a acompanhar, para a defender, caso for preciso. Ora, caminho andado, Ingeri, que nesse dia está de mau humor, deixa Karin para ir ver um velho barqueiro (Axel Slangus) que, na sua cabana da floresta, sacrifica ao culto pagão de Odin. Ingeri quer deitar mau olhar sobre Karin.

Karin continuou o seu caminho. Numa clareira encontra três pastores: um alto e magro (Axel Düberg), um mudo (Tor Isedal) e um rapazito (Ove Porath). Desmonta e convida-os a partilharem da sua merenda. Os pastores comem e riem com ela. Depois, sùbitamente, Karin sente cair sobre ela uma ameaça indecisa. Os dois homens olham-na de uma maneira estranha e o mudo tenta gaguejar uma brincadeira. Sob o olhar do rapazito apavorado, lançam-se sobre ela e violam-na. Depois, ao compreenderem que o crime que praticaram poderá causar-lhes aborrecimentos, se a rapariga inanimada sobre a relva vier a falar, matam-na, despojam-na do vestido ricamente bordado que ela envergara para ir à igreja e apoderam-se da bagagem. Esta cena atroz tem

alguém mais por testemunha: Ingeri, que quisera ir tem com Karin, tinha-a visto a falar com os pastores. A princípio deixara as coisas correr, porque queria ver cair sobre Karin a maldição de Odin. Depois já não tivera coragem de intervir, com medo de ser morta, ela também. Agora, cheia de remorso, Ingeri tem medo de voltar à quinta.

Os pastores partiram com o que roubaram. Chegou a noite. No seu caminho fica a quinta do lavrador Töre onde pedem guarida. São convidados para cear. O rapazito, acossado pela lembrança horrorosa da cena da tarde, fica doente de medo ao ouvir o lavrador recitar *O Bemdito,* tal como a menina da floresta. O lavrador e a mulher quase que não reparam no rapaz. Estão inquietos. Karin devia já estar de volta.

A refeição terminou. Cada um prepara-se para dormir. O pastor alto e magro, doido de cobiça, propõe a Märeta a venda do vestido bordado de Karin. A mãe reconhece o vestido da filha sujo e manchado. Vai procurar o marido. Os dois, tomados de angústia, mal ousam acreditar na horrível verdade que pressentem. Ingeri, que por fim regressa à quinta, vem então contar-lhes o que viu. O lavrador Töre decide vingar-se. Manda preparar um banho, purifica-se e precipita-se depois, com uma faca na mão, no aposento onde os pastores dormem. Mata-os a todos, sem mesmo poupar o rapazito.

No dia seguinte, seguido da mulher e dos criados e guiado por Ingeri, o lavrador parte à procura do cadáver da filha. Quando o encontra amaldiçoa Deus por ter permitido tão grande crime. Depois toma a morta nos braços para a trazer para a quinta e dar-lhe sepultura.

Então, no lugar onde Karin morreu, brota uma fonte. Ingeri, comovida, cai de joelhos a chorar e mergulha nela as mãos. O lavrador

Töre ante a revelação, faz a promessa de construir, com as próprias mãos, uma igreja de pedra, como símbolo da expiação dos seus próprios pecados e para agradecer a Deus.

Na opinião de Ulla Isaksson, o tema da balada é de origem romana. Encontramo-lo repetidas vezes em diversas narrativas e o seu sentido aprofundou-se no tempo em que nas regiões nórdicas o paganismo recuava frente à influência cristã. Era originalmente uma história de vingança e violência à qual se acrescentou uma mensagem: a necessidade de expiação, a redenção concedida pela misericórdia divina.

Segundo a tradição popular sueca, a fonte da «filha de Töre» existe no cemitério de Kärna na Ostrogotia. E é ainda Ulla Isaksson que nos diz que os camponeses tinham o costume de lá ir em romaria pelo São João; colocavam as oferendas num tronco especial, bebiam a água da fonte, à qual atribuíam qualidades terapêuticas, e descansavam cantando a balada.

Ingmar Bergman não colaborou no argumento. Ulla Isaksson é a única responsável pela sua construção, pela criação das personagens e pela acção.

«O texto da balada cabe em duas páginas impressas e, pela sua própria concisão, exclui qualquer possibilidade de estudo de caracteres ou de motivação psicológica. O filme, por sua vez, tem forçosamente de tornar compreensível e verosímil a história da jovem Karin e de seus pais pelo que respeita à continuidade da acção, à psicologia e ao ambiente. Era contudo impossível exprimir de maneira inteiramente realista os usos e a maneira de pensar de uma época tão recuada e fazê-los aceitar aos nossos contemporâneos. Foi por isso essencial encontrar um denominador comum tão amplo quanto possível, e à volta dele

organizar o filme, de maneira a poder, ao mesmo tempo, conservar a lenda e torná-la aceitável. Verificou-se assim ser inevitável ter de acrescentar alguns pormenores.

«Com essa intenção, seguiu-se no conjunto uma linha dramática que embora ausente da balada, se justifica pela situação no tempo, que exprime a tensão existente nessa época entre o paganismo e a religião cristã. É certo que, desde há séculos, a Suécia se convertera oficialmente ao cristianismo; mas os velhos deuses eram ainda adorados em segredo, e aqui e acolá, por detrás das portas fechadas, havia quem lhes oferecesse sacrifícios. É pois natural que a triste irmã adoptiva de Karin, movida pelo ódio à irmã, mais feliz do que ela, recorra ao velho deus Odin. Ela invoca o deus, segundo os antigos ritos, e entrega Karin ao poder maléfico. O sapo que num momento de ódio ela põe a cozer no pão da merenda da irmã é, sob o ponto de vista psicológico, um símbolo das suas más intenções, mas simboliza também, segundo a tradição, a Morte e o Diabo.

«O velho barqueiro que vive junto ao riacho é um dos últimos pagãos que sacrifica sem disfarce a Odin e os ossos endurecidos que ele mostra a Ingeri são os vestígios do seu último sacrifício. A sua intenção é a de a encorajar nos seus maus desígnios, mas ela, pelo contrário, foge apavorada, julgando ver naquele encontro a resposta à sua invocação.

«A tensão entre o cristianismo e o paganismo verifica-se também nos pormenores. Podemos comparar as cadeiras onde os dois homens se sentam: a do velho pagão, coberta de ídolos e de sinais mágicos; a do pai de Karin, alta cadeira de braços na qual estão esculpidas imagens de santos. A fúria vingadora do pai tem também as suas raízes no paganismo. Ele entrega-se-lhe de

maneira natural e sem um momento de hesitação com o inteiro apoio da mulher. O banho que ele manda preparar antes do momento da vingança não tem, é certo, nenhuma origem ritual, mas como símbolo do seu desejo de purificação, tanto antes da vingança, como antes do sacrifício, insere-se ao mesmo tempo nas tradições pagã e cristã» (1).

Ulla Isaksson nasceu em 1916. Há mais de dez anos que ela é considerada na Suécia como uma romancista de primeiro plano. As preocupações feministas que encontramos em toda a sua obra são quase que inseparáveis das preocupações religiosas. No argumento de *No Limiar da Vida,* inspirado numa novela sua, encontrámos já um reflexo delas. Todavia, Bergman tinha chamado a si — creio ter já mostrado de que maneira — o universo de Ulla Isaksson. É bastante revelador o facto de em *A Fonte da Virgem* Bergman se ter mantido alheio a esse universo.

Na verdade, como será possível não ver nesse texto tão precioso (surpreende-me que nenhum comentador não se lhe tenha nunca referido) que todos os incidentes acrescidos ao texto da balada, todos os gestos e todas as manifestações simbólicas (o sapo introduzido por Ingeri no pão de Karin e descoberto pelo rapazito durante a refeição da rapariga com os pastores, as abluções do lavrador Töre que manda preparar um banho e a si próprio se fustiga com os ramos de uma bétula que arranca pela raiz antes de ir matar os assassinos da filha, a água milagrosa que lava o sacrifício do sangue e simboliza também o perdão e

(1) Este texto aparece na brochura editada em francês pelos produtores do filme e destinada aos espectadores do Festival de Cannes 1960.

a confirmação da virgindade da morta) são a contribuição essencial de Ulla Isaksson à significação cristã do filme. Do mesmo modo, é a escritora feminina quem com precisão traça em poucas linhas o perfil de Ingeri, bastarda socialmente condenada a engendrar bastardos; o que a leva aliás, e dentro da sua própria óptica, a estabelecer uma oposição claudeliana entre Karin e Ingeri que são como uma transposição de Violaine e de Mara de *L'annonce faite à Marie* (1). Se insisto em definir a contribuição de Ulla Isaksson, é que ela proporcionou, àqueles que querem agora para continuar a admirar Bergman que tudo nele seja claro, a oportunidade de descobrirem aqui uma mensagem há muito esperada. A nascente que brota no local onde se deu o crime e representa a graça põe fim às dúvidas de Töre. Eis, por fim, a prova da existência de Deus, que os seus personagens e o próprio Bergman esperavam. O lavrador Töre, que blasfemava, cai de joelhos assim como Ingeri, a pagã que se converteu. Tudo é simples, tudo é claro. E o lavrador Töre que representa aqui simultâneamente a bailarina de *Jogos de Verão*; o cavaleiro de *O sétimo selo* e o ilusionista torturado de *O Rosto* encontrou finalmente uma resposta. Além de que semelhante transformação da ética bergmaniana, logo após a ambiguidade dum filme como *O Rosto* em que a angústia de *O sétimo selo* reaparece sob uma nova forma, parece um pouco surpreendente, nada mais vejo no filme que a justifique a não ser o argumento. Se a atitude do lavrador Töre permanece como único argumento de peso a favor dessa acalmia moral de Bergman, isso deve-se apenas

(1) Publicado em língua portuguesa pela Editorial Aster, Lisboa, sob o título *Anunciação a Maria*.

ao facto de o papel ser interpretado por Max von Sydow. Atribuiu-se à presença do actor um significado que devia pertencer ao personagem.

Agarraram-se a uma declaração de Ingmar Bergman a propósito de *A Fonte da Virgem*, à qual Jean Béranger foi o primeiro a dar publicidade: «É de todos os meus filmes aquele que prefiro ou, pelo menos, aquele de que gosto quase tanto como de *Jogos de Verão*».

Retendo apenas a primeira frase desta declaração, temos, como é óbvio, mais um argumento a favor da tomada de posição cristã *evidente* em Bergman.

«A lenda escandinava que inspirou o filme corresponde sem dúvida às suas preocupações e deve portanto ser integrada na sua obra da mesma forma que *A Noite dos Feirantes* ou *O Rosto*, escreve Paul Renaud num artigo da revista *Études Cinématographiques* (números 10 e 11, do terceiro trimestre de 61) intitulado «Os rostos da paixão do universo de Bergman». A concluir uma inteligente argumentação, afirma a propósito de *A Fonte da Virgem*: «a verdadeira dimensão do filme é a da paixão e a da comunicação dos santos».

E para terminarmos honestamente de falar de Bergman (outros menos escrupulosos queimam sem rodeios o que antes tinham adorado) podemos reter no momento próprio a mensagem de *A Fonte da Virgem* e concluir como Michel Renaud: «A Paixão é o cume da pirâmide formada por esta comunidade — a comunidade bergmaniana: Tomás e Brígida (*A Prisão*) preparam o sacrifício de Karin».

Na primeira edição deste livro falei ao escrever sobre *O Rosto* de uma conclusão provisória. Dois anos depois da estreia de *O Rosto*, o público francês conhecia apenas da restante obra de Berg-

man *A Fonte da Virgem.* E a respeito deste filme uma única interpretação é com efeito possível: a que citámos acima. Bela oportunidade para actualizar este livro — ao gosto do momento — dando-lhe uma conclusão definitiva. Com este vigésimo primeiro filme, Bergman, depois de várias tentativas e hesitações, teria enfim achado a solução, fechado o círculo. Vai ser possível embalsamá-lo nos livros da história do cinema, entregá-lo à posteridade. O que vier a seguir já não terá importância. É um jogo que eu não quero jogar, ainda que alguns daqueles que o jogam sejam sinceros. Bergman, que se integra em cada um dos seus filmes, interpôs entre ele próprio e este uma distância demasiado objectiva para que nos possamos convencer. É incontestável que o tema lhe agradou, e nada o obrigou a um compromisso com os produtores suecos para se poder exprimir. E podemos compreender sem dificuldade que um homem como ele para quem os problemas religiosos têm um carácter obsidiante (basta lembrar-nos que a ideia de *O sétimo selo* lhe ocorreu pela primeira vez ao contemplar uma pintura mural que representava a dança macabra) tenha sido seduzido por esta bela lenda medieval e por personagens que podiam encontrar a solução dos seus problemas existenciais *recorrendo apenas à fé.* Foi a ingenuidade profunda, a clareza deste mistério que o atraiu. «É de todos os meus filmes aquele que prefiro. Ou, pelo menos, aquele de que gosto quase tanto como de *Jogos de Verão*». Creio que esta frase tem uma significação diferente. Se *Jogos de Verão* era, em grande parte, o filme da adolescência distante, o tempo da felicidade radiosa, *A Fonte da Virgem* é o olhar que o homem de hoje, vivendo num mundo atormentado e instável, volve para idade de ouro da fé. Bergman compreende, lamenta certamente que

nada seja já assim evidente e simples, mas *não participa.* Não é suficiente para ele que uma fonte brote junto a uma árvore para que caia de joelhos e se sinta liberto. O impulso que o levou a contar em imagem essa visão lendária é o mesmo que levou Jof, o saltimbanco de *O sétimo selo* a contar as suas visões da virgem. Mas Bergman não é Jof.

A maneira admirável como ele encenou o argumento de Ulla Isaksson, a sua reconstituição minuciosa duma casa de camponeses, do vestuário e dos costumes do século catorze, o ritmo alucinado e violento que deu a certas sequências que nos recordam ao mesmo tempo o drama isabelino e o «nô» japonês (a violação de Karin, o assassinato dos pastores pelo lavrador Töre), a sua direcção de actores impecável de precisão, tudo isso se deve ao homem de teatro. *A Fonte da Virgem* (e esta opinião não tem sentido pejorativo) é antes de tudo um espectáculo folclórico. Que o estilo atingiu a depuração, a mestria, a beleza, é incontestável. Mas isso é apenas virtuosismo. A representação de *Uma Saga* no Teatro das Nações mostrara-nos já que Bergman como encenador teatral procura escrupulosamente servir a obra de que não é autor e apenas se empenha em resolver as dificuldades técnicas. Não esqueçamos, ainda que a aproximação possa parecer incongruente, que ele encenou em 1954 no teatro Malmö, uma opereta de Franz Lehar, *A Viúva Alegre.* Em *A Fonte da Virgem,* Bergman foi o ilustrador genial da obra de Ulla Isaksson. O que não impede que o filme seja um belo filme. É contudo uma obra menor da galeria bergmaniana e de maneira nenhuma um filme definitivo.

A um artista tão surpreendentemente fecundo pertence o direito de ser desigual e por vezes descansar. Contudo, ainda nem tudo está dito sobre ele.

CAPITULO X

À GUISA DE CONCLUSÃO PROVISÓRIA

BERGMAN 61

Depois da estreia de *A Fonte da Virgem,* que parece já um acontecimento remoto, os telegramas das agências noticiosas ou as cartas da Suécia de Jean Béranger informam-nos do seguinte em relação a Bergman: «Ingmar Bergman apresentou ontem, terça-feira, o seu último filme *O Olho do Diabo,* em estreia mundial em Estocolmo. Bibi Andersson é a vedeta feminina do filme. O realizador sueco volta a tratar de novo o seu tema favorito: a luta entre o bem e o mal, escolhendo como ponto de partida o provérbio inglês: «a virgindade de uma mulher é como uma tranca no olho do diabo». A história decorre nos nossos dias. O diabo — que Ingmar Bergman nos apresenta sob os traços de um homem de negócios — envia D. Juan à terra a fim de seduzir a filha de um honrado pastor. Dom Juan não é bem sucedido, perde-se no jogo e apaixona-se pela filha do pastor. O filme é tratado como uma comédia que faz lembrar *Sorrisos de uma noite de Verão* (*Le Monde,* 20 de Outubro de 1960).

«Enquanto *O Olho do Diabo* que se seguiu à *Fonte da Virgem* prossegue actualmente a sua brilhante carreira em várias cidades da província, Ingmar Bergman procede à montagem do seu vigésimo terceiro filme, *Através de um espelho* (Sasom i en spegel). Pensara primeiro chamar a este filme *A Tapeçaria.* Mas achou preferível, por fim, dar-lhe o título de uma referência bíblica colhida no Evangelho segundo São Paulo (I, capítulo 13, versículo 12). Procurou depurar a acção ao mínimo. Esta desenrola-se em vinte e quatro horas, numa vivenda de Verão, situada à beira-mar, em Faön, frente à ilha de Gotland, e comporta apenas quatro personagens: uma mulher jovem (Harriett Andersson) — que há mais de cinco anos não filmava com este realizador —, o seu pai (Gunnar Björnstrand), o marido (Max von Sydow) e o irmão — cujo papel foi confiado a um jovem actor saído recentemente do teatro de Malmö.

«O pai é um autor célebre, que nunca conseguiu ser aquilo que gostaria de ter sido. Neste «quarteto para quatro vozes» é ele quem conta a história um pouco à maneira de um conferencista colocado num espaço abstracto «entre o céu e o inferno». O marido contenta-se com exercer a profissão mais prosaica de médico. Tal como o velho chefe de família, o irmão nutre ambições difìcilmente realizáveis. A mulher, por seu lado, sente a pouco e pouco a sua razão vacilar.

«Mas, uma vez mais, para além destas atitudes contraditórias, é a própria voz do autor que continua a prevalecer; a interrogar-se com angústia sobre o problema de Deus (que para ele tem o mesmo alcance que o da consciência humana) e a tentar resolvê-lo o melhor possível». (Jean Béranger, «cinéma 61», Fevereiro, n.º 53).

O realizador Ingmar Bergman iniciou nos estúdios de Raasunda, perto de Estocolmo, as filmagens de *Os Convidados da Primeira Comunhão*. A acção do filme decorre entre o meio-dia e as duas da tarde, numa aldeia, no Dia de Todos os Santos. À saída da missa, um pescador e a mulher vêm contar ao pastor a angústia que sentiram ao saber que os chineses se dispõem a utilizar as armas atómicas. O pastor, impossibilitado de lhes dar conforto moral, ao verificar o seu «isolamento frente ao silêncio de Deus», sofre ele próprio uma crise interior. O tema da fé e da dúvida evoca dois filmes precedentes de Bergman, *O sétimo selo* e *A Fonte da Virgem* (1). Mas Bergman nega ter pretendido compor uma trilogia em que *Os Convidados de Primeira Comunhão* constituíssem a última parte («Libération», 18 de Outubro de 1961).

De novo nos faltam elementos para uma análise definitiva. De novo este livro terminará numa conclusão provisória. Mesmo que *O Olho do Diabo* venha a tornar-se num acontecimento de época cinematográfica 61-62, não será ainda assim um acontecimento definitivo. Em *O Olho do Diabo,* filme meio-satírico, meio-fantástico, o génio do mal, que tomou uma aparência assaz normal vai buscar ao Inferno o rei dos sedutores, Dom Juan, para que dê fim à virtude de Britt-Marie, a filha do pastor. O Inferno real dos tempos modernos e o inferno fantasiado do século XVII são curiosamente confrontados numa alegoria onde encontramos o melhor de Bergman.

Mas daquilo que já sabemos de *Como num espelho*, não levará a pensar que é toda a angústia existencial dos primeiros filmes que reaparece

(1) Eu diria antes *O Rosto*.

dentro de um novo contexto? E o tema de *Os Convidados da Primeira Comunhão* sugere as preocupações que nos obcecam depois das ameaças, dia após dia confirmadas, do Verão de 1960. Refiro-me ao receio de uma guerra atómica.

Se as estreias de novos filmes de Ingmar Bergman voltarem a ser espaçadas e ocasionais, será difícil pronunciar-nos. Não percamos porém de vista Ingmar Bergman. A parábola chinesa do homem que constrói uma torre é hoje, mais do que nunca, válida.

FILMOGRAFIA

1944 — Ingmar Bergman trava conhecimento com Carl-Anders Dymling, Administrador da «Svenskfilmindustri.
Argumento original de *Hets* (*Tortura*).
Real: por Alf Sjöberg.
Prod.: Svenskfilmindustri.
Ingmar Bergman inicia um estágio de encenador no Teatro Municipal de Helsingborg.

1945 — KRIS (*Crise*)
Prod.: Svenskfilmindustri.
Arg.: Ingmar Bergman, baseado numa peça de Leck Fisher.
Fot.: Gosta Roosling.
Interp.: Stig Olin, Dagny Lind, Inga Landgre, Marianne Löfgren.

1946 — DET REGNAR PA VAR KARLEK (*Chove sobre o nosso amor*)
Prod.: Nordisk Tonefilm.
Arg.: Ingmar Bergman e Herbert Grevenius, baseado numa peça de Oskar Braathen.
Fot.: Hilding Bladh e Göran Strindberg.
Interp.: Birger Malmsten, Barbro Kollberg,

Gösta Cederlung, Ludde Gentzel.
Ingmar Bergman escreve e encena no Teatro Municipal de Malmö *Rakel och biografvaktmästaren* (*Raquel e o porteiro do cinema*).

1947 — SKEPP TILL INDIALAND (*Barco para as Índias* ou *A Eterna Miragem*).
Prod.: Nordisk Tonefilm.
Arg.: Ingmar, baseado numa peça de Martin. Söderhjelm.
Fot.: Göran Strindberg.
Cen.: P. A. Lundgren.
Mús.: Erland von Koch.
Interp.: Hölger Löwenadler, Anna Lindalh, Birger Malmsten, Gertrud Fridh.

MUSIK I MORKER (*Música nas Trevas*).
Prod.: Terra Film.
Arg.: Ingmar Bergman e Dagmar Edqvist, baseado numa peça de Dagmar Edqvist.
Fot.: Göran Strindberg.
Cen.: P. A. Ludgren.
Mús.: Erland von Koch.
Interp.: Birger Malmsten, Mai Zetterling, Bengt Eklund, Olof Winnerstrand, Gunnar Björnstrand, Naïma Wifstrand, Hilda Borgström.

Argumento original de *Kvinna Utan ansiktet* (*A mulher sem rosto*).
Real.: por Gustav Molander.
Prod.: Svenskfilmindustri.

Encenação de *Calígula* de Albert Camus, no Teatro Municipal de Goteborg, onde Bergman encena igualmente duas peças de que é autor: *Dagen slutar tidigt* (O dia acaba demasiado depressa) e *Mig till skräck* (Estou assustado).

1948 — HAMSTAD (*Cidade Portuária*)
Prod.: Svenskfilmindustri.
Arg.: Ingmar Bergman, baseado na peça de Olle Länsberg.
Fot.: Gunnar Fischer.
Cen.: Nils Svenwall.
Mús.: Erland von Koch.
Interp.: Nine Christine Jönsson, Bengt Eklund, Berta Hall, Mimi Nelson, Brigitta Valberg, Sven-Erik Gamble, Erik Hell.

FANGELSE (*A Prisão*).
Prod.: Terra Film.
Arg.: Original de Ingmar Bergman.
Fot.: Göran Strindberg.
Cen.: P. A. Lundgren.
Mús.: Erland von Koch.
Interp.: Doris Svedlund, Birger Malmsten, Eva Henning, Hasse Ekman, Stig Olin, Anders Henrikson, Bibi Lindkvist, Irma Christenson, Marianne Löfgren, Curt Masreliez, Ake Fridell.

Argumento original de *Eva* (*Sensualidade*).
Real.: por Gustav Molander.
Prod.: Svenskfilmindustri.

1949 — TORST (*A Sede*)
Prod.:Svenskfilmindustri.
Arg.: Herbert Grevenius, baseado numa colectânea de novelas de Birgit Tengroth.
Fot.: Gunnar Fischer.
Cen.: Nils Svenwall.
Mús.: Erik Nordgren.
Interp.: Eva Henning, Birger Malmsten, Birgit Tengroth, Mimi Nelson, Hasse Ekman,

Bengt Eklund, Gaby Stenberg, Naïma Wifstrand.

TILL GLADJE (*Rumo à Felicidade* ou *Rumo à Alegria*).
Prod.: Svenskfilmindustri.
Arg.: Original de Ingmar Bergman.
Fot.: Gunnar Fischer.
Cen.: Nils Svenwall.
Mús.: Temas musicais extraídos de Mendelsohn, Mozart, Smetana, Beethoven.
Interp.: Maj-Britt Nilsson, Stig Olin, Birger Malmsten, Victor Sjöstrom, Jon Ekman, Margit Carlqvist.

Ideia original de Ingmar Bergman, em *Medan staden sover* (*Quando a cidade dorme*).
Real.: por Lars-Eric Kjellgren, sobre um argumento de Per-Anders Fogelström e Lars-Eric Kjellgren.
Prod.: Svenskfilmindustri.

1950 — SOMMARLEK (*Jogos de Verão*).
Prod.: Svenskfilmindustri.
Arg.: Ingmar Bergman e Herbert Grevenius.
Fot.: Gunnar Fischer.
Cen.: Nils Svenwall.
Mús.: Erik Nordgren.
Interp.: Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Alf Kjellin, Annalisa Ericsson, Georg Funkqvist, Stig Olin, Mimi Pollack, Renée Björling, Jon Botvid, Gunnar Olsson.

SANT HANDER INTE HAR (*Tal coisa não acontecerá aqui*).
Prod.: Svenskfilmindustri.
Arg.: Herbert Grevenius.
Fot.: Gunnar Fischer.
Cen.: Nils Svenwall.

Mús.: Erik Nordgren.
Interp.: Signe Hasso, Alf Kjellin, Ulf Palme, Stig Olin, Gösta Cederlund, Ingve Nordvall.

1951 — Crise do cinema sueco. Ingmar Bergman realiza uma emissão radiofónica, que escreve e lança para o ar, A CIDADE, e roda curtas-metragens publicitárias.

1952 — KVINNORS VANTAN (*Mulheres à espera*).
Prod.: Svenskfilmindustri.
Arg.: Original de Ingmar Bergman.
Fot.: Gunnar Fischer.
Cen.: Nils Svenwall.
Mús.: Erik Nordgren.
Interp.: Maj-Britt Nilsson, Anita Bjork, Eva Dahlbeck, Aino Taube, Gunnar Björnstrand, Hakan Westergren, Marta Arbin, Gerd Andersson, Kjell Nordenskold, Naïma Wifstrand, Björn Bjelvenstam.

SOMMAREN MED MONIKA (*Verão com Monika* ou *Monika e o Desejo*).
Prod.: Svenskfilmindustri.
Arg.: Ingmar Bergman e Per-Anders Fogelström, baseado num romance de Per-Anders Fogelström.
Fot.: Gunnar Fischer.
Cen.: Nils Svenwall.
Mús.: Erik Nordgren.
Interp.: Harriett Andersson, Lars Ekborg, Ake Grönberg, Naemi Briese, Ake Fridell, Dagmar Ebbesen, Sigge Furst, Jon Harryson, Bengt Eklund, Renée Björling.

1953 — GYCLARNAS AFTON (*A Noite dos Feirantes*).

Prod.: Sandrew (Rune Waldekranz).
Arg.: Original de Ingmar Bergman.
Fot.: Sven Nykvist et Hilding Bladh.
Cen.: Bibi Lindström.
Mús.: Karl-Birger Blomdahl.
Interp.: Harriett Andersson, Ake Grönberg, Anders Ek, Gudrun Brost, Hasse Ekman, Annika Tretow, Gunnar Björnstrand, Curt Lowgren, Erik Strandmark.

1954 — EN LEKTION I KARLEK (*Uma Lição de Amor*).
Prod.: Svenskfilmindustri.
Arg.: Original de Ingmar Bergman.
Fot.: Martin Bodin e Bengt Nordwall.
Cen.: P. A. Lundgren.
Mús.: Dag Wiren.
Interp.: Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, Ake Grönberg, Harriett Andersson, Yvonne Lombard, Birgit Reimer, Olof Winnerstrand, John Elfström, Renée Björling, Dagmar Ebbesen, Sigge Furst.

Encenação de *A Viúva Alegre*, opereta de Franz Lehar, no Teatro Municipal de Malmö.

Ingmar Bergman escreveu uma peça em um acto, *Tramalning* (*Pintura na Madeira*) dedicada aos alunos da sua escola de Teatro.

1955 — KVINNODROM (*Sonhos de Mulheres*).
Prod.: Sandrew (Rune Waldekranz).
Arg.: Original de Ingmar Bergman.
Fot.: Hilding Bladh.
Cen.: Gittan Gustafsson.
Interp.: Eva Dahlbeck, Gunnar Bjönstrand, Harriett Andersson, Ulf Palme, Inga Land-

gré, Sven Lindberg, Naïma Wifstrand, Ludde Gentzel, Karstin Hedeby, Bengt-Ake Benktsson.

SOMMARNATTENS LEENDE (*Sorrisos de uma noite de Verão*).
Prod.: Svenskfilmindustri.
Arg.: Original de Ingmar Bergman.
Fot.: Gunnar Fischer e Ake Nilsson.
Cen.: P. A. Lundgren.
Mús.: Erik Nordgren.
Interp.: Ulla Jacobsson, Gunnar Björnstrand, Eva Dahlbeck, Björn Bjelvenstam, Margit Carlqvist, Jarl Kulle, Harriett Andersson, Ake Fridell, Naïma Wifstrand, Bibi Andersson.

1956 — DET SJUNDE INSEGLET (*O sétimo selo*)
Prod.: Svenskfilmindustri.
Arg.: Original de Ingmar Bergman, principalmente inspirado na sua peça em um acto *Tramalning*.
Fot.: Gunnar Fischer.
Cen.: P. A. Lundgren.
Mús.: Erik Nordgren.
Interp.: Max von Sydow, Gunnar Björntrand, Bengt Ekerot, Nils Poppe, Bibi Andersson, Erik Strandmark, Inga Gill, Ake Fridell, Anders Ek, Gudrun Brost, Maud Hansson, Gunnel Lindblom, Inga Landgré, Bertil Anderberg, Gunnar Olsson, Lars Lind.

Argumento original de *Sista paret ut* (*O último casal que corre*).
Real.: por Alf Sjöberg.
Prod.: Svenskfilmindustri.

Publicação da peça *Tramalning* (*Pintura na Madeira*).

1957 — SMULSTRONSTALLET (*Os Morangos Silvestres*).
Prod.: Svenskfilmindustri.
Arg.: Original de Ingmar Bergman.
Fot.: Gunnar Fischer.
Cen.: Gittan Gustafsson.
Mús.: Erik Nordgren.
Interp.: Victor Sjöstrom, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Bibi Andersson, Björn Bjelvenstam, Folke Sundqvist, Naïma Wifstrand, Max von Sydow, Gunnar Sjöberg, Yngve Nordwall, Gunnel Lindblom, Maud Hansson, Gio Petre, Jullan Kindhall, Gertrud Fridh, Gunnel Broström, Per Sjöstrand, Sif Ruud, Anne-Marie Wiman.
Ingmar Bergman encena *Erik XIV* de Strindberg no Teatro Municipal de Goteborg, *Don Juan* de Molière e *Peer Gynt* de Ibsen, no Teatro Municipal de Malmö.

1958 — NARA LIVET (*No Limiar da Vida*).
Prod.: Nordisk Tonefilm.
Arg.: Ingmar Bergman e Ulla Isaksson, baseado numa novela de Ulla Isaksson.
Fot.: Max Wilen.
Cen.: Bibi Lindström.
Cons. médico: Dr. Lars Engstoröm.
Interp.: Ingrid Thulin, Eva Dahlbeck, Bibi-Andersson, Barbo Hiort af Ornäs, Ann--Marie Gyllenspetz, Max von Sydow, Gunnar Sjöberg, Erland Josephsson, Inga Landgré, Inga Gill.

ANSIKTET (*O Rosto*).
Prod.: Svenskfilmindustri.

Arg.: Original de Ingmar Bergman.
Fot.: Gunnar Fischer.
Cen.: P. A. Lundgren.
Mús.: Erik Nordgren.
Interp.: Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Naïma Wifstrand, Ingrid Thulin, Bibi Andersson, Lars Ekborg, Ake Fridell, Bengt Ekerot, Brigitta Pettersson, Erland Josephson, Toivo Pawlo, Ulla Sjöblom, Gertrud Fridh, Sif Ruud, Oscar Ljung.

Ingmar Bergman encena o segundo *Fausto*, de Goethe, e *Saga*, de Hjälmar Bergman, no Teatro Municipal de Malmö.

É contratado como encenador no Teatro Real Dramático de Estocolmo.

1959 — Estreia em Estocolmo de *Ansiktet*, concluído no princípio do ano. Ingmar Bergman vai a Paris apresentar *Saga*, de Hjälmar Bergman, no Teatro das Nações.

Realização de *Juungfrukallen* (*A Fonte da Virgem*).

1959 — JUUNGFRUKALLEN (*A Fonte da Virgem*).
Prod.: Svenskfilmindustri.
Arg.: Ulla Isaksson, baseado numa balada sueca do século XIV.
Fot.: Sven Nykvist.
Cen.: P. A. Lundgren.
Mús.: Erik Nordgren.
Interp.: Max von Sydow, Birgitta Valberg, Gunnel Lindblom, Birgitta Petersson, Axel Düberg, Tor Isedal, Allan Edwall, Ove Porath, Axel Slangus, Gudrun Brost, Oscar Ljung, Tor Borong, Leif Fosstenberg.

No mês de Abril de 1959, Bergman vai a Paris apresentar *Uma Saga*, de Hjälmar Bergman, no Teatro das Nações.

1960 — DJAVULENS OGA (*O Olho do Diabo*)
Prod.: Svenskfilmindustri.
Arg.: Original de Bergman.
Fot.: Gunnar Fischer.
Cen.: P. A. Lundgren.
Mús.: Domenico Scarlatti.
Interp.: Jarl Kulle, Bibi Andersson, Nils Poppe, Gertrud Fridh, Stig Järrel, Axel Düberg, Gunnar Björnstrand, Georg Funkqvist, Gunnar Sjoberg, Allan Edwall, Sture Lagerwall, Torsten Winge, Kristina Adolphson, Ragnar Arvedson, Inga Gill.

SASOM I EN SPEGEL (*Como num espelho*)
Prod.: Svenskfilmindustri.
Arg.: Original de Ingmar Bergman.
Fot.: Sven Nykvist.
Cen.: P. A. Lundgren.
Mús.: J. S. Bach, suite n.° 22 menor, para violoncelo.
Interp.: Gunnar Björnstrand, Max von Sydow, Harriett Andersson, Lars Passgard.

Encenação: de *A Gaivota* de Tchekov, no Teatro de Arte Dramática de Estocolmo.

1961 — Bergman inicia a realização do seu 24.° filme:
Os Convidados da Primeira Comunhão.

BIBLIOGRAFIA

«Cahiers du Cinéma»: n.os 16, 36, 61, 74, 77, 83, 84, 85, 88, 89, 92, 93, 94, 95.

Ingmar Bergman et ses Films, por Jean Béranger. Édit. du Terrain Vague.

«L'Avant-Scéne», n.º 199, Junho de 1959: *Une Saga* de Hjälmar Bergman. *Peinture sur bois* de Ingmar Bergman.

Fichas Filmográficas: «Télé-Ciné», «Radio-Cinéma», «Image et son», críticas e artigos de imprensa.

ÍNDICE

B

Ingmar Bergman é, dentro do cinema um criador por excelência, não só de uma linguagem específica que o coloca hoje entre os primeiros estilistas da sétima arte, como também de uma temática própria, original, profundamente assente nos problemas do nosso tempo. Basta-nos a leitura deste excelente ensaio de Jacques Siclier para nos apercebermos da riqueza de conteúdo que se desprende da obra de Bergman. Mediante uma análise penetrante que se detém em cada uma das produções bergmanianas, Siclier dá-nos uma visão de conjunto das principais preocupações da cinematografia do mais premiado dos realizadores, sem que o seu livro, agora incluído na Colecção Biografia de Bolso, perca um mínimo de clareza e concisão. Pelo contrário, o presente volume, para além de um estudo criterioso e atento, é uma obra de narração fluente que se lê sem a menor quebra de interesse, atraindo não só os que se dedicam à cultura cinematográfica como ainda todos aqueles que encontram em Bergman um dos criadores mais representativos e evoluídos dos nossos dias.

biografia de bolso · editorial presença